الأدب الأوكسيتاني

هيئة التحرير

ملف هذا العدد ترجمه ببراعة ،الأستاذ موريس جلال المترجم المعروف بدقته ومعرفته العميقة باللغة الفرنسية وآدابها ،وهو ملف يقدم نماذج من الإبداع الأوكسيتاني إبان القرون الوسطى في فرنسا تحديداً.

في القرن الحادي عشر كان الشعر السردي ذي الموضوعات الحربية والبطولية يهيمن على النصف الشمالي من فرنسا، بينما كان الشعر في جنوب البلاد يشهد حالة نهوض حضاري أغنى وأرقى، من حيث تناوله لموضوعات الحب الذي جعل منه العاشق هدفاً لحياته.

وفي بداية القرن الثاني عشر وفي منطقة ليموزان(مركزها ليموج) من جنوب غرب فرنسا، نشأ نوع جديد من الشعر الراقي الذي يتغنى بالحياة والكياسة والتهذيب ،خاطب بالأساس جمهور القصور والمحافل الاجتماعية العليا. هذا الشعر أبدعته جماعة التروبادور. والفعلtrobar من اللغة الأوكسيتانية، يعني : وجد، أبدع،

ألف، خلق. ويبدو أن هذا النوع من الشعر لم يقتصر على الجنوب الفرنسي وحده بل امتد إلى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال، وبقي مهيمناً على الحياة الأدبية لفترة تجاوزت القرنين .

الموضوع الرئيس لهذا الشعر كان يقوم على ما يسمى بحب السيدة amor de la dona التي ينبغي على التروبادور أن يستميلها بغنائه وبراعة شعره.

لكن الحروب التي شنها البابا إينوسانت الثالث (1185)على تلك المنطقة لأسباب دينية واجتماعية ،وما تبعها من قمع للحريات العامة أدت إلى انحدار الأدب الأوكسيتاني بما فيه شعر التروبادور الذي نشأ في أجواء تلك الحرية.

في القرن الثالث عشر كُتبت رائعة الأدب الأوكسيتاني الموسومة فلامنكا، وضع فيها مؤلفها رونيه نيلي وصفاً رائعاً لفن الحب الذي ازدهر طيلة القرنين السابقين بفضل شعراء التروبادور..كما كُتبت في تلك الفترة أخبار تلك المنطقة الاقتصادية والاجتماعية بلغة أوكسيتانية رائعة ما تزال قائمة حتى يومنا هذا تحت اسم langue d'Oc .

أما الموضوعات الأخرى الواردة في هذا العدد فنتركها لكي تفصح عن نفسها، لاسيما وأنها كتبت أو نقلت بأقلام مشهود لها بالخبرة والمعرفة والجدية والدقة.■

سيميائية الإعلام والثقافة

د. قاسم المقداد(*)

يعود مصطلح «وسائل الإعلام» media إلى مجال «علوم الاتصال»، كما يقول باتريك شارودو. وهو مجال بحث يقع على تقاطع علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا الأمريكيين. وكانت بغية علوم الاتصال هذه، الوصول إلى نمذجة عملية الاتصال من خلال مقولة هارولد لاسويل الشهيرة[2]: «من يقول ماذا، وبأية وسيلة، ولمن وماهي آثار هذا القول»؟. وهي الصيغة التي استند إليها جاكوبسون وأدخلها في ميدان اللسانيات، فساعدت في توسيع مجالها ليشمل «علوم اللغة» كلها.

نموذج لاسويل يرى في الاتصال عملية تأثير وإقناع، وليس مجرد نقل لرسالة، ويركز على غاياته وآثاره. وهو في نهاية الأمر نموذج تبسيطي، ينظر إلى الاتصال على أنه «عملية سلطوية» لا تأخذ بنظر الاعتبار التفاعل التواصلي بين المرسل

(*) أستاذ اللسانيات والترجمة/قسم اللغة الفرنسية/جامعة دمشق – رئيس قسم تعليم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للغات/جامعة دمشق

(2) هارولد دوايت لازويل (1902–1978): أخصائي أمريكي بوسائل الإعلام الجماهيري والعلوم السياسية. من القائلين بضرورة أن تقوم الحكومة بإدارة الرأي العام.

والمتلقي، ولا السياق السوسيولوجي أو النفسي، وبالتالي فهو ينظر إلى المتلقي على أنه سلبي ، وهو أمر غير صحيح في الاتصال.

- من: تعني الدراسة السوسيولوجية للأوساط والمنظمات المرسلة (أسباب التواصل)
- ماذا يقول: تحيل إلى الرسالة، وإلى تحليل مضمونها.
- بأية وسيلة :مجموع التقنيات تنشر المعلومة والثقافة، في فترة ما وفي مجتمع محدد.
- لمن: ويقصد بهذا المستمعون أو الحضور (العمر، الجنس..)
- الآثار: وهذا يفترض تحليلاً لتأثير الرسالة على المستمعين (أو القراء..)

لكن تبين أن هذا النموذج، وقبله نموذج جاكوبسون، على الرغم من أهميتهما وتأسيسهما لبحث أكثر تعمقاً، بقيا قاصرين في تعبيرهما عن حقيقة الاتصال.فلا المرسل مجرد طرف يقوم بترميز الرسالة، ولا المتلقي مجرد طرف آخر، متلق سلبي يقتصر دوره على فك رموز الرسالة التي يتلقاها.

بما أن ظاهرة النقل مرتبطة بالمكان والزمان، فقد انتصر الزمن على كل من المكان والمسافة في الاتصالات الحديثة، بسبب التطور المذهل الذي أصاب الدارات الاتصالية والشبكات، وتعقيد كفاءات المتصلين، وتعدد وسائل الاتصال وتنوعها.

لقد خدم نموذجا كل من جاكوبسون ولاسويل، السياسة أكثر من خدمتهما لأي هدف آخر، وشبههما البعض ب« مجموعة من الأنابيب» المتجهة في اتجاه واحد، ومن هنا سهولة استخدامهما من قبل الساعين إلى تضليل الرأي العام. فالسياسي همه إعجاب المواطنين، بهدف انتخابه أو لتبرير فعل أقدم عليه، لذلك تراه يلجأ إلى الخبراء والمستشارين من أجل «تسويق أفكاره» تماماً كما تسوق البضاعة في الأسواق. وإذا عجز السياسي عن تسويق هذه الأفكار، أي أنه فشل في إيصالها أو إفهامها لجمهوره، تراه يحمل مسؤولية هذا الفشل لتلك الوسائل، وبمعنى آخر، كأنه يريد القول بأن فكره كان صحيحاً لكن الكلام كان عاجزاً عن حمل هذا الفكر إلى الآخرين. مما يعني أنه يفصل بين الواقع السياسي، أو بين النية السياسية وبين الكلام الموكولة إليه مهمة نقل هذا الفكر أو الواقع السياسي، وكأن الفعل السياسي مستقل عن فعل الإعلام، وهذا غير دقيق، لأن الفعلين متلازمان. وهو ما يعيدنا إلى مقولة

طالما نوقشت في مختلف العصور، وهي فصل الفكر سابق على الكلام. وهو خطأ تم تجاوزه منذ فترة طويلة، لأن لا وجود للفكر بمعزل عن تجليه في كلام أو في تعبير. وكم سمعنا، ونسمع عبارة «الفعل باق، أما الكلام فيذهب أدراج الرياح». من هذا المنظور، يكون الاتصال مجرد «قدرة على التعبير». لكن الحقيقة أمر آخر .

عموماً، يقال إن الصحفي يهتم بمهنته، كناقل للمعلومة، أكثر من اهتمامه بغاية القائمين بالفعل ومقاصدهم. وبالتالي، فإن من شأن الإعلام (نقل المعلومة) أن يكون منزّهاً عن التضليل، وأن مهمة الصحافي تعريفية (التعريف بالخبر أو نقله)، بينما العامل في مجال الاتصال يسعى إلى دفع متلقيه إلى التصديق أو الاعتقاد بمضمون الاتصال.

الحقيقة أن مثل هذه المقابلة، خادعة لأنها تنزه الإعلام عن القصدية، بينما تتهم التواصل بها، كما لو أن عملية الإعلام تتم بمعزل عن سياقها الاجتماعي، وهو أمر غير دقيق، لأن الصحفي تحول، كما يقول باتريك شارودو[1]، إلى «مُضَلّل مُضَلَّل». واتهام الاتصال بالتضليل، هو اختزال لهذه العملية إلى أنها مجرد عملية تبادل لغوي محمل بالنوايا، همّها التأثير على المتلقي. الحقيقة أن الاتصال ظاهرة اجتماعية تنطوي على أنماط مختلفة ومتنوعة من الخطابات المحملة بالمقاصد والنوايا، كما تنطوي على الفهم المتبادل بين طرفي الاتصال، إضافة إلى سعيها إلى التأثير المقصود.وهي ما يسميها بينفينيست «شروط تحقق الملفوظية»، إذ فيها، يؤخذ بعين الاعتبار كل من «الفعل نفسه» - أي فعل الاتصال - و«الحالة» التي يتم فيها هذا الاتصال وأخيراً، «الأدوات اللازمة لتحقيق هذا الاتصال»، أو الملفوظية[2].

واقع الحال يقول إن الفكرة السابقة عن الاتصال، أي «اتصافه بالتضليل»، ليست أكثر من وهم، كما تمت الإشارة إليه أعلاه. لأن هذه العملية أشبه ما تكون ب«ظاهرة المرآة» كما يقول جان بودريار[3]، بمعنى أنها تحيل إلى من يرغب في الاتصال، أو

---

(1) P. Charaudeau: le discours d'information médiatique, Nathan, 1997

(2) Benveniste, E.: Problèmes de linguistique générale(I), Tel/Gallimard, Paris, 1966

(3) In, Charaudeau, op.cit.

تعكس صورته.وفي هذا الانعكاس تحدث عملية سوء تفاهم، بين الإنسان وبين صورته.فهو يريدها أن تعكس ما يرغب فيه، بينما هي تعكس حقيقته، فيلجأ إلى تحسين صورته من خلال تحسين تسريحة شعره، أو قص شاربيه أو استخدام وسائل أخرى أملاً منه في أن تعكس له المرآة وضعاً مثالياً عن نفسه، بمعنى آخر، حينما ننظر إلى صورتنا في المرآة، نسعى، بوعي أو بدون وعي منا، إلى إنتاج معنى ما لشكلنا. قد يعترض البعض على هذا التشبيه بين المرآة وبين عملية الاتصال، لكن لو فكرنا جدياً بما قلناه، لوجدنا أن التشبيه مقبول ، ولفكرنا قليلاً في مقولة أن الاتصال عملية وهم أو توهم.

ويتساءل شارود ويقوله «إذا كان الإعلام مختلفاً عن الاتصال، فذلك لأن التفاعلات الاجتماعية تتم وفق أشكال مختلفة بعضها أكثر تضليلاً من الأخرى. ومن يستطيع الجزم بوجود هذا الاختلاف فعلاً، بحجة أن الاتصال يقصد التضليل وأن الإعلام منزّه عنه؟ وما هي المعايير التي يتم الاستناد إليها في حكم كهذا الحكم؟ ولماذا لانعدّ الاتصال ظاهرة نوعية، ندرك من خلالها أشكالاً وأجناساً مختلفة؟»[1].

إذا كان الاتصال وهماً، فلم الاهتمام به؟ الإجابة بسيطة، وهي أن الإنسان، عبر تاريخه، يسعى إلى التواصل مع الآخرين ضمن الجماعة التي يعيش في كنفها، فيتعاضد مع متحدثه في عملية انتاج الدلالة، فيؤثر أحدهما في الآخر لخدمة مصالحهما.

بعد هذا، لابد من طرح سؤالين، يرتبط أحدهما بالآخر: كيف نحلل عملية التواصل باعتبارها ظاهرة اجتماعية، وما هي الأدوات المستخدمة في هذا التحليل؟

أولا، علينا فرز الاتصال، بما هو ظاهرة اجتماعية وموضوع للتحليل، عن خصائصه التي تخضع للتحليل. والظاهرة اجتماعية بنية ومجموعة من العمليات التي تبين لنا كيفية تحرك الفاعلين داخل في داخلها.وبنية ظاهرة الاتصال ترتبط بجملة من الخصائص التي تتصف بها الحالة التي يتم فيها التبادل اللغوي بين طرفين (فاعلين أو أكثر)، وهذه الحالة تحدد المكانة التي يحتلها المتواصلون في ما بينهم، والأدوار المناطة بكل منهم، إضافة إلى التعليمات الخطابية التي ينبغي عليهم التقيد

(1) Charaudeau,Op.Cit.

بها.هذه العوامل كلها تشكل ما يسمى «عقد التعارف»، اللازم لاستكمال عملية الاتصال. كل طرف من الأطراف المعنية بهذه العملية يقوم بالتموضع في المكان (والمكانة) الذي يتيح له تحقيق مقاصده وتنفيذ استراتيجيته، مستعيناً ببعض الطرائق الخطابية .

وعليه، يمكن اعتبار العقد التواصلي بمثابة ظاهرة اجتماعية تتميز بسعي الأفراد إلى إقامة علاقات في ما بينهم، ووضع القواعد اللازمة لتكوين رؤية مشتركة حول الحياة والكون، التي لا وجود لمجتمع بشري بمعزل عنها.ولا يمكن لهذا كله أن يتحقق بمعزل عن اللغة، التي من خلالها يتواصل الناس مع بعضهم بعض ويخلقون المعنى الذي ينتج عنه الرابط الاجتماعي.باختصار نقول: إن أي عملية تواصل عليها أن تكون مجموعة من المعايير الاجتماعية، وأن تتْبع سلسلة من العمليات القادرة على التأثير، من خلال استيلاد المعنى المُراد.

كل هذا يبدو بديهياً، لكن الوصول إليه ليس بالسهولة الظاهرة.لأنَّ وعي الناس لاختلافاتهم، ليس بديهياً، وتنبههم إلى تعارض مصالحهم أو تلاقيها، ليس بالأمر البديهي، لأنهم لايبلغون هذه النتائج (التي أصبحت بديهيات) إلا عبر تجربة طويلة ومعقدة قامت في بداياتها على الصراع غير الواعي، ومبدأ «البقاء للأصلح». وربما تكون ترسيمة جاكوبسون (ولاسويل)، خير معبر عن بدايات الشعور بضرورة التواصل وإقامته وإدامته، عبر قواعد سلوكية تتيح لهم تحقيق هذه الإمكانية،، للوصول، في نهاية المطاف، إلى وضع ما يسمى «مبدأ الغيرية»، أي الشعور بضرورة الآخر المختلف من أجل وضع تنظيم معياري للحياة الاجتماعية، ورسم آفاق المستقبل الذي يحكم الجميع.

عمليات التأثير تساهم في اكتشاف الآخر. الآخر يطرح على كل فاعل، عبر اختلافه، مشكلة الهوية: ما الذي يعنيه هذا الاختلاف ؟ هل هذا الاختلاف يشكل مصدر تهديد لي ؟ وهل يؤثر على هويتي. ومن هنا، سعي الفاعلإلى استبعاد الآخر من مجال خطابه، أو يقوم بإدخاله فيه، من خلال إيجاد فكرمن شأنه أن يتيح للطرفين التعرف على بعضهما بعض ضمن هوي ثقافية واحدة. كل طرف من طرفي التبادل الاتصالي يضع استراتيجيات تأثيرية ، تقع هويته في صلبها.

قضية بناء المعنى تحيل إلى قضية بناء المعارف حول العالم. الحقيقة أن المعنى ينتقل عبر نشاط معرفي، وهي خاصية بشرية تنطوي على إسقاط رؤى تفسيرية تغير «الواقع» غير الدال إلى «واقع»دال. وبطبيعة الحال، فإن هذا النشاط التأثيري للعالم يرتبط بظروف الحياة التي يخضع لها الأفراد.إن نشاط «التصورات الاجتماعية»، أو «علم النفس الاجتماعي»، أو «المخيال الجماعي»، يختلط بالنشاطين السابقين، فيصعب علينا إدراك الاتجاه الذي تنتج فيه التفاعلات بين المعايير، وبين التأثير وبناء المعارف[1].

المهم في هذا المقام هو أن الاتصال ، بما هو ظاهرة اجتماعية، ليس حكراً على هذا الفرع المعرفي أو ذاك من فروع العلوم الاجتماعية أو الإنسانية، فكل منها يقوم بدراسته على طريقته: فعلم الاجتماع يهتم بموضوع المعايير والأدوار الاجتماعية والهويات، وعلم النفس الاجتماعي يركز اهتمامه على استراتيجيات التأثير والتصورات الاجتماعية، والأنثروبولوجيا، على مسألة المخيالات، وعلوم اللغة على المعايير اللغوية واستراتيجيات التأثير الخطابي ومضمون المعرفة. لكن كل فرع من هذه الفروع يقوم بتحليله في مجاله عبر بناء إطار تحليلي وموضوع دراسة.

علينا ألا نخلط بين الظاهرة الاجتماعية بموضوع الدراسة، لأن تحليل أي ظاهرة اجتماعية يحتاج إلى الاستناد إلى إطار مفهومي يتكون من عدد معين من المبادئ الأساسية، والفرضيات العامة والمفاهيم الكفيلة بتحويل الظاهرة الاجتماعية إلى موضوع للتحليل. هذا الإطار ينشأ عن تفكير تنظيري يؤسس للعملية التحليلية، إذ بدون هذا الإطار النظري، لا يمكن تحديد الموضوع ولا يمكن تقييم التحليل. لكن

---

(1) يقول موسكوفيتشي أنه ينبغي علينا اعتبار التصورات الاجتماعية بمثابة «وسط» يتعلق بالفرد وبالجماعة، ويخص المجتمع والجماعات التي تنتجه.

هناك ثلاث فرضيات حول هذا الموضوع:

يقوم الفرد أو الجماعة بإنتاج تصورات معينة ويعبرون عنها بكلمات، بهدف :

ترغيبنا بما لا نرغب.

إيجاد حل لبعض حالات التوتر وعدم الاستقرار الانفعالي أو المعرفي

تقديم معلومات بعد التلاعب بها ومراقبة تأثيرها على تصرفات الآخرين

هذا الإطار ليس العملية التحليلية كلها، لأنها تحتاج إلى تصديق اختبار الوصف التجريبي للموضوع، ووضع النتائج بشكل منطقي.

هذا الربط بين علوم الاتصال وبين علوم اللغة، وجد صداه لدى أصحاب التيارات النظرية العاملة في المجال السيميائي، الذين وجدوا أن السيميائية تتميز عن الاتصالات بالقصدية. وليس من المستغرب أن يستخدم مفهوم وسائل الإعلام media في النموذج الاتصالي للسيميائية، على أساس أن السيميائية الاتصالية تسعى تحقيق هدف وصفي، وتنظيم الفروق المكونة للاتصال السيميائي بشكل توزيعي، ضمن بنية محددة أو ترسيمة معينة (مثل ترسيمة جاكوبسون، على سبيل المثال).

إذاً، تولي سيميائية الدلالة الأهمية الأولى للوصف، وتشكّل وسائل الإعلام قناة ناقلة للرسالة، من خلال وضعها ضمن نموذج شامل للاتصال. ولهذا فضل سيميائيو الدلالة، ترك موضوع وسائل الإعلام جانباً، ليركزوا جهودهم على المدونة code أو ما يقابلها(علماً أن عبارة مدونة تنتمي إلى ميدان الاتصال أكثر من انتمائها إلى ميدان الدلالة، لكنها عادت إليها في مرحلة لاحقة)، فاعتبرت وسائل الإعلام أشياء أو موضوعات سيميائية وحاولت دراسة مجال عملها، من ناحية، ومن ناحية أخرى، سعت إلى تحديد النقاط والطريقة التي ترتبط من خلالها فرضياتها الشكلية بوسائل الإعلام[1].

سيميائية الثقافة

مفهوم سيميائية الثقافة أطلقته مدرسة تارتي Ecole de Tartu السوفيتية في السبعينيات من القرن العشرين[2]، التي سعت في البداية إلى محاولة تفير التاريخ الروسي، ثم تطورت أبحاث هذه المدرسة، على أيدي السيميائيين الألمان والأمريكان، لتشمل دراسة التغيرات الاجتماعية بأوسع معانيها مثل التغيرات التي

(1) ينظر كتاب د.محمد البكاء: الإعلام واللغة، دار نينوى، دمشق ، 2010، فقد يكون فيه بعض الفائدة، لكن مضمونه مختلف عن مقاصدنا هنا.

(2) Ecole de Tartu: travayx sur les systèmes de signes (texte réunis et présentés par Y.Lotman et O.Ouspenski,éd. Comlexe,1976

تطرأ على المدن، وتلك التي تسببت بها وسائل الإعلام والحاسوب والتطورات التي أصابت الصورة وأعطتها ما هي عليه من أهمية.

الثقافة مجموعة نصوص، كما يقول كل من ليفي شتروس[1]، وبارت[2] ولوتمان[3]. لكن علينا ألانفهم معنى النص هنا على أنه مجموعة من العلامات الكلامية، بل مجموعة من المؤسسات والطقوس (الثقافة الاجتماعية) ، وظواهر بشرية صناعية artefacts (الثقافة المادية)، وأخرى فكرية متفق عليها ، هذه الطقوس والممارسات والاتفاقات(ليست بالضرورة كلامية)، التي تنتقل من جيل لآخر، بعد أن يجرى عليها بعض التعديلات الخلاّقة المناسبة، فقد وجدت(وما تزال) ثقافات قبل وجود اللغة (المجتمعات البدائية)، كما يؤكد علماء الأعراق (إتنولوجيا) .واستخدام كلمة "نص"يتيح لنا تأسيس سيميائية للثقافة على أساس تجريبي، والانتقال من الدراسة الوصفية إلى الدراسة التفسيرية.وهنا تقابل الثقافة مفهوم الحضارة، أي مجموع ما يقوم به الناس من أفعال وطريقة ممارستهم لها (الثقافة المادية).

أما في مفهومها الواسع ، فالثقافة تعني أساليب الحياة والفكر، على اعتبار أن الإنسان كائن ثقافي بالدرجة الأولى، كما يقال، أي أنه إنسان سيميائي، تنعكس في ثقافته كل العلامات الطبيعية، وما وراء الطبيعية، كما تتكون في فكره علامات يقوم بصناعتها من أجل الفهم، من جهة، والإفهام من جهة أخرى.وحينما نتحدث عن الثقافة، فإننا ندخل مباشرة إلى مجموعة من المنظومات السيميائية، لاسيما الرمزية منها، لاسيما في ما يتعلق بقضية المعنى أو الدلالة[4]

الحياة الاجتماعية ليست مجرد مجموعة من العلامات اللغوية، أو سلسلة من الجمل، بل هي أعقد من هذا بكثير. صحيح أننا ندرك الواقع الموضوعي من خلال

---

(1) C.Lévi-Strauss,anthropologie structurele ?Paris,1956

(2) R.Barthes,Eléments de sémiologie ?Paris ,1964

(3) Sémiotica,N° 2,1969

(4) ينظر، حول مفهوم الثقافة، كتاب دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة د.قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب ، 2002

تلك العلامات ، المتراكبة في جمل وتعابير، لكنها، في نهاية الأمر، تعبير عن ثقافة معينة وميراث من أنماط الحياة، وأساليب متنوعة للتعبير عنها، لاسيما وأنها راكمت، عبر مسيرتها الطويلة، معارف غير مسبوقة تتعلق بتنوع الألسن والمجتمعات البشرية. وبالتالي لا بد من استخدام المعرف اللغوية من أجل مساندة البحث في العلوم الاجتماعية، مثلما استندت علوم اللسان إلى العلوم الاجتماعية في فترة تطورها الأولى. إذ من المعروف أن رائد الألسنية الأول في أوروبا، فردينان دوسوسير، قد استند في أبحاثه اللسانية على أبحاث دروكهايم في البحث الاجتماعي.

العلوم الإنسانية أخذت على عاتقها جزءاً من العبء الثقيل الذي ينيخ بكلكله على عقل الإنسان وفكره، لكن لا بد من إيلاء العلوم الاجتماعية حقها من الرعاية والاهتمام في عملية التواصل البشري. ومن هنا أهمية ما يسمى بسيميائية الثقافة، باعتبارها تشكل تتويجاً وتجسيداً للبحث اللساني من أجل فهم أكبر وأوسع للفضاء الذي تتعامل المجتمعات البشرية مع بعضها بعض من خلاله ، بدءاً بالتواصل الفردي وانتهاء بما يمكن أن يسمى «لقاء الثقافات» أو ربما «صدام الثقافات».

إن مكانة العالم السيميائي عند الإنسان، باعتباره وسيطاً بين العالم المادي وبين عالم التصورات، تحدد الوظيفة المعرفية السيميائية في حد ذاتها. لكن، هل يمكن لسيميائية الثقافات أن تحيل إلى علم وحيد أم إلى عدة علوم ؟ الحقيقة، أن هيمنة العلامات على حياتنا تجعل من المستحيل جعل السيميائية مجرد فرع معرفي من بين فروع معرفية أخرى، بل ربما تكون «علم العلوم»!باعتبارها مشروعاً فكرياً، يحدد خصوصية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. وذلك لسبب بسيط، هو أن الثقافات تدخل في تشكيل مجمل الوقائع البشرية، بما في ذلك الإنسان في حد ذاته، باعتباره «كائناً ثقافياً».

قام المشروع السيميولوجي بناء على رغبة في تحديد النظام العلمي الذي تنتمي إليه الألسنية. بعد نقاش مطول حول ما إذا كانت اللسانيات تنتمي إلى رتبة العلوم الطبيعية أم إلى العلوم التاريخية(سوسير)، تبين أنها لا تنتمي لا إلى هذا ولا إلى ذاك، إنما إلى علم آخر هو السيميولوجيا، كما يقول سوسير في محاضراته.اللسان وحده ن بما هو منظومة سيميولوجية، قادر على مواجهة معضلة الزمن.إذ إننا توارثنا

هذه التجربة منذ قديم الزمان، وعجزنا عن تحديد ظاهرة الزمن، إلا من خلال اللسان. إذ به وحده يستطيع الإنسان إيصال فكره واستقبال أفكار الآخرين، عبر زمانية ومكانية، يقوم هو بتحديد أطرها، إضافة إلى اختياره لطبيعة العلامات التي يقوم بترتيبها وملئها بالمعنى أو بالدلالة.

قول فيتغنشتاين «كل ما يمكن قوله، يمكن قوله بوضوح، أما ما لا يمكن قوله فعلينا السكوت عنه»[1]، أي ما لا يُسعِفُكَ التعبيرُ عنه، يعيدنا إلى سؤال طالما طرحته السيميائية، أو نظرية الدلالة، حول ماهية الثقافة؟..

الثقافة حقيقة سيميائية أو رمزية دالة، من وجهة النظر الأنثروبولوجية التقليدية، التي تقول بأن الثقافة، هي محصلة المعارف والمعتقدات، والأخلاق والقانون والعادات وكل ما يمكن للمرء أن يكتسبه، طالما أنه ينتمي إلى جماعة بشرية معينة.إنها القدرة المكتسبة الكامنة في داخل كل إنسان، والتي تتيح له تَمَثُّلَ ما يحيط به من حقائق اجتماعية. وللثقافة ثلاثة أبعاد سيميائية هي: البعد المعرفي، و البعد العملي والبعد العاطفي ، وبالتالي يمكن قراءة الوقائع الثقافية كلها وفقاً لهذه المستويات من الدلالة.لكن هل الثقافة مجرد «معرفة» الجماعة للعالم المحيط بها فقط ؟ أم أنها، على نحو خاص، أسلوب فعل (البعد العملي)، وتفكير (البعد المعرفي) وشعور (البعد العاطفي)يمثل هذه الخواص (الأبعاد) الموجودة خارج وعي الفرد، كما يقول دوركهايم[2]؟

---

(1) Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, idée/gallimard, 1961.

فيلسوف من أصل نمساوي (1889-1951)، كان له أبلغ الأثر على الفلسفة الأنجلو- سكسونية. ويعد كتابه هذا من أهم الكتب الفلسفية التي ظهرت في القرن العشرين، إذ يعالج فيه العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء، ويبين أن الكثير من الحلول لبعض القضايا سببها سوء استعمال اللغة. ويبدو أن الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، قد تأثر به في كتابه «الكلمات والأشياء»، مع فارق المعالجة والطرح بطبيعة الحال:

-Foucault M.: Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1966

(2) يرى دوركهايم أن البشرية كلها والحضارات الخاصة تساهم في الحضارة البشرية (العامة). والمجتمع كلٌ عضوي، ويؤكد على أولوية المجتمع على الفرد. في أي مجتمع هناك وعي جماعي

وبناء على ما سبق، فإن سيميائية الثقافات (وليس الثقافة) هي القادرة على الإجابة على السؤال: «كيف تستطيع المجتمعات المتنوعة أن تتأمل حالها وتتمثل شرط وجودها من خلال منتجاتها الدالة، سواء أكانت كلامية أم غير كلامية»؟هذه السيميائية، تطرح قضية «الهوية الجماعية» (من نحن ؟) وما ينجزه الفرد من مشاريع تمليها عليه هذه الهوية، ومالذي عليه القيام به أو عدم فعله، باعتباره ينتمي إلى مجتمع معين ؟). بما أن الإنسان يفصح عن هويته عبر مجموعة من التصرفات الدالّة، فهو يتأرجح بين واجب الفعل وبين قدرته على إنجازه. ومن هنا، اضطراره إلى موازنة وجوده بين مجموعة الواجبات وبين القيود المفروضة عليه، وهل هو حر في خياراته؟

من الناحية التحليلية، الثقافة عبارة عن «مجموعة دالة» يتكون بعدها التعبيري من خلال الممارسات، لاسيما الممارسات الكلامية لجماعة ما. وهذه الممارسات تكون مرمّزة، بل وتتخذ أشكالاً طقوسية، يشكّل مستوى مضمونها (المدلول) منظومة من القيم المنظمة والموزعة تدريجياً على «مدونات متجانسة خاصة بقطاعات مختلفة من الحياة الاجتماعية، والتي بفضلها يتضح سلوك الإنسان (المدونة الغذائية، مدونة التنظيم الاقتصادي، مدونة القرابة، والمدونة الجنسية). ولكل مدونة من هذه المدونات تنظيم نموذجي يجعل منها نظرية قيمية[1] تتحقق على شكل «إيديولوجية» ، إذا

مشترك بين الأفراد، يتكون من تصورات جماعية، ومُثُل وقيم ومشاعر مشتركة بين أفراد المجتمع الواحد. هذا الوعي الجماعي سابق على الفرد ومفروض عليه.

(1) تجدر الإشارة هنا أن نظرية القيم ليست نظرية الأخلاق. وبالتالي غير صحيح قولهم أن قضية القيم هي قضية أخلاقية ينبغي الأخلاق معالجتها. ربما، يقع هذا اللبس بسبب استخدامنا لعبارات مثل «هذا الأمر ينطوي على قيمة أخلاقية» في كثير من أحاديثنا .وهو كلام غير دقيق، لأن سعينا إلى معرفة ما إذا كان للشيء قيمة حقيقية، ربما لايعني تساؤلنا عن ماهية واجباتنا، أو كيف نصبح حكماء أو سعداء. لا وجود لشيء اسمه «قيمة أخلاقية»: لو قال ناقد عن رواية بأنها بلا قيمة، فهل يعني هذا أنه يؤكد لنا بأن الرواية لاتزيدنا أخلاقاً؟ بالتأكيد لا وحينما يمدح متخصص في علم الجمال قيمة العمل الذي أنجزه صاحب سلعة ما، فهل يعني هذا أنه يقول بأن هذه السلعة أخلاقية ؟. يبدو أن القيم الأخلاقية تشكل جزءاً يسيراً من القيم الموجودة، وخير مثال على هذا أن كلمتي «قيمة» و«أخلاق» ليستا مترادفتين

استُثمرت في التصرفات الخاصة بأعضاء المجتمع. ويمكن أن تكون نظرية القيم هذه خاصة بكينونة المجتمع، وبهويته التي تسمح لنا بالتعرف على مختلف الجماعات البشرية، بينما الإيديولوجيا تدخل ضمن إطار الفعل الاجتماعي (ما ينبغي أن يقوم به أفراد مجتمع معين أو الابتعاد عنه).

السيميائية والصورة

يرى بيرس في الصورة شكلاً من أشكال الأيقونة التي تنتمي بدورها إلى رتبة العلامات التي يرتبط دالها، بما يمثله، بوجه معين من أوجه التشبيه.ونظرا لوجود عدد كبير من أوجه التشبيه، فلابد من وجود أكثر من نمط للأيقونة: الصورة بمعناها المعروف، والرسم البياني والتشبيه، وعندئذ تجتمع في فئة الصورة «الأيقونات التي تقوم بينها وبين الدال والمرجع علاقة تشابه كميّة. الرسم والصورة الفوتوغرافية، والرسم التصويري تستعيد صفات مرجعها: كالأشكال والألوان والأبعاد، مما يتيح إمكانية التعرف عليها. أما الرسم البياني diagramme فيستخدم التشابه العلائقي الموجود في داخل الشيء، وبالتالي فإن الرسم التخطيطي لشركة ما يمثل تنظيمها التدرجي، ومخطط محرك يبين العلاقات المختلفة بين القطع المكونة له، بينما الصورة الضوئية لاترينا سوى صورته؛ أما الوجه البلاغي المسمى استعارة، فهي إيقونة تعمل انطلاقاً من المقارنة النوعية. في الفترة التي طرح بيرس أفكاره، كانت البلاغة لاتهتم إلا باللسان، لكن في ما بعد، اكتشف الباحثون أن البلاغة أعمّ من اللسان ويمكن أن يكون لآلياتها علاقة بأنماط اللغة كلها، سواء أكانت كلامية أم غير كلامية. في هذا المجال، يعدُّ بيرس رائداً بالنسبة لعصره، في اعتباره وقائع اللسان» رموزاً تستخدم طرائق يمكن تعميمها ، ومنها فئة الأيقونة.

في المحصلة، الصورة، كما يراها بيرس، لا ترتبط بكل أنواع الأيقونات، وهي ليست مرئية، بل لها علاقة بالصورة المرئية، التي يتناقش المنظرون حولها، في معرض حديثهم عن العلامة الأيقونةsigne iconique. الصورة ليست مجمل الأيقونة، بل علامة إيقونية، مثلها مثل الرسم البياني أو التشبيه. حتى لو لم تكن الصورة إلا مرئية، فمن الواضح أنه حينما أردنا دراسة لغة الصورة وظهرت سيميولوجيا الصورة، حوالي منتصف القرن، ارتبطت هذه السيميولوجيا أساساً بدراسة الرسائل المرئية. وبالتالي، أصبحت الصورة مرادفة ل «التصور المرئي». والسؤال الذي طرحه بارت

عن الكيفية التي«تتخذ الصور من خلالها معناها»، يرادف السؤال: «هل تستخدم الرسائل المرئية رسالة نوعية أو خاصة»؟ فإذا كان الجواب بالإيجاب، فماهي الوحدات التي تتشكل منها؟ وبم تختلف عن رسالة اللغة الكلامية؟ هذا الاختزال إلى المرئي لم يبسط الأمور، إذ سرعان ما لاحظنا أن الصورة الثابتة والوحيدة والتي يمكن أن تشكل رسالة في الحدود الدنيا قياساً بالصورة المكونة من عدة مقاطع، ثابتة ومتحركة على نحو خاص، (بينت سيميولوجيا السينما مقدار تعقدها) كانت تشكل رسالة شديدة التعقيد.

المبدأ الأول الذي ينبغي علينا فهمه هنا، هو أن ما نطلق عليه اسم «صورة» هو كل غير متجانس، أي أنها تضم في إطارها فئات مختلفة من العلامة وتنسق بينها، أي مجموعة من «الصور» بالمعنى النظري للعبارة (علامات إيقونية متشابهة)، إضافة إلى علامات تشكيلية هي الألوان والأشكال والتكوين الداخلي، والمادة texture وغالباً علامات لغوية تنتمي إلى اللغة المنطوقة. العلاقة القائمة بين مختلف هذه العناصر، هي التي تنتج المعنى الذي تعلمنا، إلى حد ما، كيفية فك رموزه، وفهمه من خلال الملاحظة المنهجية.

النقطة المشتركة بين مختلف دلالات كلمة «صورة» (صور مرئية/صور عقلية/صور افتراضية) هي على ما يبدو التشبيه. الصورة، سواء أكانت مادية أو غير مادية، مرئية أو طبيعية أو مصنوعة، هي عبارة عن شيء يشبه شيئاً آخر.

حتى حينما لايتعلق الأمر بصور ملموسة، بل عقلية، يبقى معيار التشبيه هو الذي يحدد هذه الصور: فهي إما تشبه الرؤية الطبيعية للأشياء (الحلم، الاستيهام) وإما أنها تتكون انطلاقاً من تشابه نوعي (تشبيه كلامي، صورة الذات، صورة مميزة أو تجارية). ينجم عن هذه الملاحظة أن القاسم المشترك، أي التمثيل والتشبيه[1]، يضع

---

(1) مفهوم التشبيه والتمثيل اختلف فيه: فالتشبيه عند عبد القاهر ما لايحتاج إلى تأول في فهم صورة التشبيه وإجراء الشبه. والتمثيل عنده مايحتاج إلى تأول في إعمال الشبه كقولنا: (كلام كالعسل في الحلاوة) فالحلاوة في الكلام مما يحتاج إلى تأول لأنه ظاهر في العسل غير ظاهر في الكلام إلا على جهة التأول، والتأول هو ما اصطلح عليه بالوجه) العقلي (أما التمثيل عند السكاكي فما كان عقليا مركبا، العقلي على ماذكرت والمركب أن يكون منتزعا من جملة أشياء لا يصح التشبيه إلا بانتزاع الصورة من جميع عناصر المشبه به أي أن الصورة القائمة لا تتكون من شيء مفرد كتشبيه العلم بالنور وإنما تشبيه شيء بمجموعة أشياء، وتفسد إذا ما أقمنا الصورة على ركن دون آخر أما=

مسألة الصورة في فئة التصورات.فإذا كانت تشبه، فهذا يعني أنها ليست الشيء الذي تشبهه، وبالتالي فوظيفتها تكمن في الإيحاء والدلالة على شيء آخر يختلف عنها فتلجأ إلى عملية التشبيه. إذا رأينا في الصورة أنها تصور، فهذا يعني أننا نلتقطها على أنها علامة.

النتيجة الثانية، وهي إدراك الصورة على أنها علامة تشبيه. والتشبيه يشكل مبدأ عملها. قبل أن نتساءل عن عملية التشبيه، يمكننا ملاحظة أن مشكلة الصورة هي مشكلة التشبيه وأن ما تثيره من خشية، سببه تنوع التشبيهات: فقد تصبح الصورة خطيرة من خلال المبالغة، أو بسبب خلل في المشابهة. إذ الإفراط في التشبيه من شأنه أن يثير الالتباس بين الصورة وبين ما تمثله. وإذا كانت المشابهة غير كافية، تتشوش الرؤية ويطغى الإحساس بعدم الجدوى. وبطبيعة الحال، نحن لا نتحدث هنا عن (الكاريكاتير) الذي يقوم على التضخيم والمبالغة والتشويه، والاكتفاء بوجه واحد أو ربما بأكثر، من أوجه التشبيه.

في اللوحة التالية للرسام الفرنسي الشهير كوربيه Courbetوالتي تحمل عنوان: (محترف الرسام)، المستوحاة من إحدى قصائد الشاعر الفرنسي الكبير بودلير، مطلعها «أصرخ من الأعماق» (استوحاها بدوره من مفهوم القيامة). في هذه اللوحة

=التمثيل عند جمهور المتأخرين فهو ما كان مركبا. فليس الأمر قائما على استخدام لفظ (مثل) أو (الكاف) للتفريق بين التشبيه والتمثيل، إنما جماع ماسبق أن الأمر في التفريق قائم على اعتبارات - الإفراد والتركيب في المشبه به. -العقلي والحقيقي في إجراء الشبه.

التشبيه واضح.. قولك: فلان كالغيث.. أو فلان غيث.. وجود طرفي التشبيه يحدد أن هذا تشبيه.. وأيضا مشبه واحد بمشبه واحد. .فإذا قلت.. جاء الغيث وأنت تقصد شخصا.. فهذه استعارة.. فقد قمنا بالتخلي عن المشبه و هنا يخرج التشبيه عن كونه تشبيها.. أما التمثيل كما في قوله تعالى ﴿ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء صم بكم عمي فهم لا يعقلون﴾ .الله سبحانه و تعالى .. يشبه رسوله بالراعي الذي ينادي على الكفار الذين كالبهائم التي لا تسمع الصوت ولا النداء.. هنا أكثر من مشبه.. المشبه الأول الرسول صلى الله عليه و سلم .. وشبهه الله بالراعي.. والمشبه الثاني الكفار.. وشبههم الله بالبهائم.. ونلاحظ هنا أنه تشكلت لدينا صورة راعي ينعق وبهائم لا تسمع.. وقد تكثر أعداد المشبه أكثر من هذا العدد.. والتشبيه التمثيلي أقوى من التشبيه العادي بلا شك لأن فيه تركيز أكثر. انظر الرابط:

http://www.alfaseeh.com/vb/showthread

نرى أشخاصاً حقيقيين. إلى اليسار رسم كوربيه أشخاصاً، وشخصيات ومهن يكرهها (ناقد معروف قسا عليه في أحد مقالاته، وخوري، وصياد مع كلبه، ومحارب سابق، وبنت هوى، ويهودي يحتضن صندوقاً مليئاً بالنقود)، وإلى اليمين ترى، «الأصدقاء» الذين كان يحبهم ويعجب بهم. وفي أقصى اليمين، نرى بودلير جالساً فوق طاولة خشبية بشعره القصير، وهو بصدد قراءة كتاب، لا يعير بالاً لما يدور حوله. وخلفهم تماماً، تقفجان ديفال[1] وهي تنظر بغنج في مرآة. في منتصف اللوحة، نرى الرسام نفسه، مديراً ظهره إلى ناظري اللوحة، وهو بصدد رسم منظر طبيعي لم واقعاً تحت زاوية نظر «الموديل»، الذي هو عبارة عن امرأة عارية مكتنزة الجسم، والتي كانت غائبة عن اللوحة في اللوحة – أي التي كان الرسام يقوم برسمها .

المحصلة، لوحة غريبة تشبه ساحة المعجزات أو مصحاً للمجانين.ففيها كل شخصية تبدو غير مكترثة بالشخصيات الأخرى، منشغلة بأمور مختلفة.هناك من رأى في كوربيه رساماً واقعياً، ربما، لكن الواقعية تغيب عن هذه اللوحة لما فيها من جنون وغرابة .



(1) عشيقة بودلير الشهيرة

ما قلناه أعلاه، ليس تحليلاً للوحة، بلمجرد جرد لبعض العناصر اللازمة للدخول إلى عالم اللوحة (سيميائيتها).ثم لو شئت الذهاب بعيداً في تحليلها لعاملتها معاملة النص، وقسمت سطحها إلى ثلاثة أقسام، لتحديد سطحها أو شكلها الخارجي، ولسميت كل قسم منها «عالماً صغيراً»وبالتالي نكون قد وضعنا أيدينا على ثلاثة عوالم صغرى (ميكروية« micro)، يشكل منها عالم اللوحة الكبير(ماكروي) ، ولو لم يكن له اسم (محترف الرسام) لقلنا عنه أنه عالم ناقص[1]: عالم المفكرين والمثقفين، وعالم المال والأعمال، ثم عالم الرسام بما في ذلك أدواته.يلاحظ المراقب (مازلنا في الشكل)أن الأول والثاني، قاتمان لونياً، إلى حد ما، وفي المنتصف عالم الرسام، الذي ينبعث منه الضوء المتمثل بثلاثة عناصر هي السماء، في الطبيعة التي يقوم الفنان برسمها، والمرأة العارية(الموديل). في عالم المثقفين، ترى الشخوص ينظرون إلى الأعلى، بينما في عالم المال تراهم ينظرون، بشكل عام، إلى الأسفل (غير عابئين بأي شيء، ولا حتى بصورة المسيح المصلوب)، باستثناء اليهودي الذي ينظر بشكل مستقيم، فلا نعرف إن كان ينظر إلى المرأة العارية أم إلى عالم. خلف القسم الذي يقف فيه المفكرون، نرى الأفق مفتوحاً من خلال الضوء المنبعث منه، والذي ، أما خلفية رجال المال فهي عبارة عن حائط مسدود.

بعد هاتين الخطوتين، يمكن الانتقال إلى تحديد العلامات (وهي هنا أيقونية في مجملها)، وإلى المضمر اللغوي، والرابط بينها، ويمكن أن نتحدث عما إذا كان بين هذه العوالم الثلاثة أي نوع من التواصل أم لا، الخ.

(1) يقول بيرس: «أي صورة مادية، مثل اللوحة، هي اتفاقية conventionnelle، من حيث طريقة تصويرها، لكن إذا لم يكن لها اسم فهي أيقونة ناقصة. وبالتالي فإن لوحة كوربيه هذه، تنتمي إلى» العالم غير المكتمل. ينظر: Charles S. Peirce: écrits sur le signe, seuil, Paris, 1978, p.148 et suivantes.

الصورة الفوتوغرافية

في كتابه «أسطوريات »[1] يـربط رولان بـارت الصـورة الضـوئية(الفوتوغرافيـة) بالأسطورة وبالكلام الأسطوري: «الأسطورة كلام ...وهذا الكلام رسالة، وبالتالي يمكن للكلام أن يكونغير شفهي (ملفوظ)؛ فقـد يتكـون ن كتابـات أو تصـورات: الخطـاب المكتوب، وقد يكون على شكل صورة ضوئية» ويضـيف قولـه «سـننظر إلى الصـورة باعتبارها كلاماً مصلها مثل مقالة في صـحيفة»(ص 183). وفي مقالتـه الموسـومة « الرسالة الفوتوغرافية» (1961) يقول إن الصورة الضوئية هي «رسالة بـلا مدونـة». و «نحن لانشعر بهذه الرسالة، أو نتلقاها فحسب، إنما نقرؤها أيضاً».

حينما يتحدث بارت عن «قراءة الصورة» باعتبارها «لغة»، فينبغـي أن يعتمـد ذلـك على مارتينيه للغة باعتبارها «تمفصلاً ثنائياً»، وعلى مفهوم العلامة المكونـة مـن «دال ومدلول». وبالتالي كيف نقرأ منظومة غير لغوية بأدوات اللغة، لاسيما وأنها تتكـون من علامات لغوية اعتباطية (غير مبررة منطقياً)، وتسير أفقياً في اتجاه واحد ؟

كيف نسبغ على ناظر الصورة خصـائص قـارئ الـنص؟ وهـل هنـاك لغـة تقولهـا الصورة أم لغة على الصورة؟. علـى أي حـال، بـارت نفسـه، حـاول تفسـير مـا يبـدو تناقضاً في أقواله «قولنا عن الصورة أنها لغة، صحيح وخاطيء في الوقت نفسه»، هـو خاطئ بالمعنى الحرفي، أي إذا نظرنا إلى اللغة باعتبارها خطيّة واعتباطية ومزدوجـة التمفصل، لكنه صحيح بالمعنى العام، أي إذا نُظر إلى الموضوع من بـاب الاسـتعارة. ونظن أن بارت يقصد في هذا تعريف شومسكي للغة langage، باعتبارها قدرة الفرد على تعلم لسان ما، أو إنها قدرة على التعبير يشكل اللسان جزءاً منها، بمعنـى آخـر، إذا نظرنا إلى اللغة باعتبارها تنتمي إلى مجال السيميولوجيا (السـيميائية). فالصـورة مثلها مثل الوردة وزقزقة العصافير وغيرها من العلامات التي لاتنتمـي إلى المنظومـة اللغوية .

قد لايعرف البعض أن ازدهار الصورة الضوئية قد رافق المد الرومنتيكي الأوربي(الفرنسي على نحو خاص)، أي أنهتم استثمار الصورة للتعبير عمـا عجـز عنـه بعـض

(1) بارت، ر. :أسطوريات، ترجمة د.قاسم المقداد، دار الإنماء الحضاري، حلب/سورية 1996

الكتاب من أحاسيس تتعلق ب«النوستالجيا» و«الهروب من الواقع»، «القلق الناجم عن المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي شهدها القرن التاسع عشر(طبعاً دون أن ننسى عصر النهضة)، إضافة إلى ما تسببت به الحروب الاستعمارية من» اغتراب «فكري وعاطفي»، عند عدد لابأس به من أدباء وفلاسفة الغرب. واستمرت الصورة بلعب هذا الدور، إلى أن وقعنا في ما يسميه البعض ب« التضخم اللغوي في الحديث عن اللغة».

الإنسان يدرك الواقع ويضع بعض الظواهر المحيطة به في إطار موضوعات معبر عنها لغوياً. يبدو أن اللغة الاستعاريى قد استهلكت شعراً ونثراً، فجاءت الصورة، ليرى البعض فيها «لغة» أكثر اقتصادية من اللغة بمعناها المعروف. لكننا وقعنا مرة أخرى في معضلة «تقويل الشيء ربما، ما لايريد قوله»، لكن من يمنع الإنسان من فعل هذا الذي يفعله؟ لذلك قيل أن اللغة استعارية إلى حد ما. وهي مقولة حقيقية تأملنا في عدد الصور التي نعبر عنها من خلال اللغة بشكل يومي.

ونعود إلى السؤال الأساس: هل يمكن قراءة الصورة الضوئية؟ وهل يمكن اعتبارها نصاً، من هذا المنظور؟ ليس بالمعنى التقليدي للعبارة بالتأكيد.لأن الصورة الضوئية تتحرك في ما يشبه «الأرض المحايدة»، فهي حقيقية من جهة، وغير حقيقية من جهة أخرى. إنها تحاكي الحقيقة، وليست الحقيقة.

حينما نتحدث عن اللغة المتمفصلة ثنائياً، فنحن نعني بهذا اللغة المشفوهة، وليس اللغة المكتوبة، التي طالما قيل إنها إحدى خصائص الجنس البشري، وهو قول غير دقيق، لأن كثيراً من الناس لايعرفون الكتابة، بينما الخاصية العامة للإنسان ، تكمن في تفاعله مع المشفوه ورد فعله عليه.

تكمن خصوصية الصورة، باعتبارها أحد الفنون المرئية، في طابعها الأيقوني. أي أنها تقيم علاقة سببية مع الشيء (الشبيه). وبالتالي يمكن مقاربتها على أربعة مراحل: المرحلة الأولى هي التشابه الحقيقي (إذا نظرنا إليها كأيقونة) ، أي أنها تُعَدُّ مرآة للعالم. وهي فكرة تتناغم مع فكرة كون اللغة تعكس العالم، ومن هنا إمكانية مقاربتها من هذا المنظور. ثم جاء البنيويون الذين جعلوا من اللغة ممحاة للواقع، وهو ما فتح الباب أمام فكرة أن الصورة تفسر الواقع وتغييره، وبالتالي فالصورة رمز

لهذا الواقع(على اعتبار أن اللغة البشرية رمزية)، أي أنها علامة غير مُبَرَّرَة.وفي مرحلة أخرى، عُدّت الصورة، بمثابة أثر للواقعtrace du réel، أي مؤشر، بعد ذلك تصبح مشابهة له (إيقونة) وتمتلىء بالمعنى (رمز).أما المرحلة الثالثة، فهي جماع المرحلتين السابقتين.وعلى هذا الأساس يتم تحليل الصورة وفقاً لرأي فيليب ديبوا.[1]

نظام الدُرجة (الموضة)

الكتب واللوحات، والمناظر الطبيعية، والموسيقا، والحياة اليومية ...الخ، كل هذا ما فتيء يشغل بال الإنسان ويبحق له عن معى أو دلالة، أو الاقنين معاً. أما قضية الملبس و«الموضة»، وهي من أهم القضايا السيميائية، فلم تشغل بال الباحثين ، من هذا المنظور، إلا لماماً، إلى أن جاء رولان بارت، في كتابه الفريد «نظام الدُرجة»[2]، لكي يضع منهجية دقيقة لدراسة معانيها ودلالتها.

يقسم بارت فهمه للملبس إلى ثلاثة أقسام: اللباس –الصورة واللباس المكتوب، واللباس الحقيقي. الأول هو الذي نراه مصوراً (بآلة تصوير أو مرسوماً باليد) في الصحف والدوريات، أما الثاني فهو الذي يتحدث عنه بعضهم، أي اللباس المُعَبَّر عنه باللغة، بمعنى آخر «اللباس الذي تم تحويله إلى لغة»، هذا ن اللباسان يعبران من حيث المبدأ، عن واقع واحد (هذا الثوب الذي ارتدته هذه المرأة ذات يوم)، لكن بنيت عما مختلفة. لسبب بسيط، هو أنهما ليسا مصنوعين من المادة نفسها ، مما يعني اختلاف العلاقات بين مكونات كل منهما. لكن هذا لايعني ، أبداً ، أن كلاً من هاتين البنيتين تختلط تماماً بالمنظومة التي تنتمي إليها: بنية اللباس –الصورة مع منظومة الصورة الفوتوغرافية، وبنية اللباس المكتوب مع مع منظومة اللغة (ص12-14).

اللباس الحقيقي يشكل بنية ثالثة تختلف عن البنيتين السابقتين، حتى لو كانت تُعَدّ نموذجاً لهما. تقع بنى اللباس- الصورة على مستوى الشكلforme، واللباس المكتوب، على مستوى الكلمات mots، أما اللباس الحقيقي فيقع على مستوى اللسان langue، المعروف أنه ليس نقلاً للواقع، كما يقول أندريه مارتينيه[3]. وبالتالي

(1) Dubois, Philippe, L'acte photographique, Labor, Bruxelles, 1983

(2) Barthes,R.: système de la mode,Seuil,Paris,1967

(3) Martinet,A. ,Eléments de linguistique générale,Paris Colin,1960,1 ,6.

فإننا لانرى اللباس الحقيقي بكل جوانبه وأبعاده، بل جزءاً منه، واستخداماً شخصياً وظرفياً.

المهم أن تحليل اللباس الحقيقي يختلف عن تحليل اللغة على اللباس (كما في الدعاية، على سبيل المثال): تحليل اللباس الحقيقي يندرج في إطار مكوناته المادية ن أما تحليل القول على اللباس فيندرج في إطار تحليل اللغة، وينطبق عليه ما ينطبق على تحليل الخطاب على الصورة وغيرها.وفي كل الأحوال، يبقى تحليل الدُرجة في إطار البحث عن معنى هذا اللباس أو ذاك[1].

يقارن رولان بارت الأدب بالدُرجة من حيث اشتراكهما بتقنية واحدة هدفها ، في نهاية المطاف، الإيهام بتحويل الشيء المادي إلى لغة(ص23)، أي عبر وصفه لغوياً. وهي تقنية يمكن تطبيقها على الأدب والصورة في الوقت نفسه. ففي الأدب يستند الوصف إلى شيء غير مرئي(سواء أكان حقيقياً أم مُتخيلاً)يجعله موجوداً. أما في الدرجة، فإن الشيء الموصوف منجَز بشكل تشكيلي (إن لم يكن واقعياً، على أساس أننا إزاء صورة فوتوغرافية). وبالتالي، فإن وظائف وصف الدُرجة محدودة، وبما أنها أصيلة، لأنها لا تقدم الشيء نفسه ولا المعلومات التي يوصلها اللسان، إلا إذا كانت لغواً ، هي بالتعريف، الوظائفالتي لاتستطيع الصورة أو الرسم نقلها. وتؤكد أهمية الصورة المكتوبة وجود وظائف نوعية للغة، لا تستطيع الصورة، مهما بلغ تطورها في المجتمع المعاصر، التكفّل بها.ويتساءل بارتعن الوظائف النوعية للغة، بالقياس إلى الصورة، في اللباس ■

(1) هذه الأسطر القليلة هدفها الدعوة إلى قراءة كتاب بارت، والتمعن في تفاصيله الهامة جداً على هذا الصعيد، والتي أسست، لاحقاً، لما لكثير من التحليلات المتعلقة بهذا الموضوع.

مقدمة لدراسة مسرحيات تشيخوف

اليزا فيتافين(*)

ت: د. فؤاد عبد المطلب

«لا تظهر القوة الشعرية لمسرحيات تشيخوف عقب القراءة الأولى. فأنت بعد أن تقرأها تحدث نفسك وتقول: هذا جيد ولكن... ليس هناك شيء مميز. لاشيء يدعو للإعجاب. كل شيء كما يجب أن يكون: مألوف... واقعي... لا جديد...» غالباً ما تكون القراءة الأولى لمسرحياته مخيبة للآمال. حيث تشعر بأنه ليس لديك ما تقوله

(*) المترجم: اليزافيتا فين هو الاسم المستعار لليديا جبيرتوفيتش - جاكسون، ولدت في روسيا الغربية من أبوين روسيين. درست اللغة الروسية والأدب الروسي في جامعة لينينغراد، ومن ثم انتقلت إلى إنكلترا عام 1925. إذ تزوجت من مواطن بريطاني عام 1929 وعاشت في إنكلترا منذ ذلك الحين. درست علم النفس في الثلاثينات حيث حصلت على الدكتوراه في علم النفس من جامعة إكسفورد عام 1949. ومنذئذٍ درّست علم النفس، ومارست العلاج النفسي للأطفال. ونشرت ثلاثة أعمال عن علم النفس. ولقد تضمنت كتب اليزافيتا فين: (طفولة روسية) وهي سيرتها الذاتية، وترجمات لأعمال زوشتشينكو وبونداريف وكتّاب آخرين. لقد نشر أندريه دويتش كتابها الثاني عن ذكرياتها (فتاة نشأت في روسيا) عام 1970. ونشر كتابها الثالث (تذكري روسيا) هاميش هاميلتون عام 1973. وقامت اليزافيتا بترجمة مجموعة من قصص تشيخوف وقدمت لها ثم نشرتها في طبعة صدرت عن «جمعية النشر» عام 1974. وكان آخر ما نشر لها ترجمة لمسرحيات يفغيني شفارتس الثلاث وهي(الملك العاري) (الظل والتنين) عام 1976، وروايات: (كلها أمواجك) عام 1977، و(فيضان الربيع) عام 1979 و(المد) عام1981. أعدت إليزافيتافين هذه الدراسة لتكن مدخلاً لقراءة مسرحيات تشيخوف الرئيسية، ونشرتها كمقدمة للأعمال المسرحية التي ترجمتها من الروسية إلى الإنكليزية، وصدرت في عدة طبعات عن دار بنغوين في لندن.

عنها. الحبكة؟ الموضوع؟ يمكن شرحهما بكلمتين. المقاطع التمثيلية؟ العديد منها جيدة ولكن ليس فيها ما هو أخّاذ لدرجة إثارة اللهفة عند ممثل طموح.

«ومع ذلك، فعندما تتذكر بعض العبارات والمشاهد، تشعر أنك تريد أن تفكر بها أكثر، ولوقت أطول، وتراجع عبارات ومشاهد أخرى في ذهنك، تراجع المسرحية بأكملها... تريد أن تعيد قراءة المسرحية. وعندها تدرك مدى العمق الذي يكمن تحت المعنى السطحي....»

هذا ما قاله ستانسلافسكي[1] في كتابه (حياتي في الفن).

«تشيخوف لا يكل ولا يمل، فبالرغم من تصويره الحياة اليومية في مسرحياته، يتحدث دائماً ليس عمّا هو عرضي أو خاص ولكن عما هو إنساني، مع التشديد على كلمة «إنساني». فذلك هو الدافع الروحي الأساسي لديه.

«مسرحياته ملأى بالأحداث ليس على صعيد التطور الخارجي ولكن على الصعيد الداخلي. فالسكون الظاهر لشخصياته يحجب خلفه نشاطاً داخلياً معقداً.»

بما أن الأثر الفني لمسرحيات تشيخوف يبقى محيراً، فمن الصعب وصفه أو شرحه. لذلك ليس من السهل تحديد مكانته كمسرحي بين المدارس المسرحية.

كَتَبَ ستانسلافسكي: «تأثيراته الدرامية متنوعة وغالباً ما تستخدم اللاشعور. فيكون تارة انطباعياً وتارة أخرى رمزياً، وهو «واقعي» حين الضرورة، ويكون «طبيعياً» بين الفينة والأخرى.»

«وبجلاء نرى أن تشيخوف قلما يتبع الخطوط الخارجية للحبكة، فهو يهتم بتصوير الحياة اليومية بتفاصيلها الدقيقة. إنه بالتأكيد يقوم بكل هذه الأشياء، لكنه يحتاجها لإظهار المثل الأعلى الذي يكمن أبداً في عقله وهو الذي من أجله يتوق ويحلم طوال الوقت.»

«لقد استطاع تشيخوف في أعماله المسرحية السيطرة على الحقائق الداخلية والخارجية... وببراعة المعلم المتمكن عرف كيف يحطّم الزيف الباطني والظاهري للعرض المسرحي بتقديمه حقيقة واقعية فنية جميلة... يبحث عنها في أكثر الطباع حميمية، وفي أعمق الزوايا سرية في القلب البشري. وتؤثر فينا هذه الحقيقة لأنها

(1) الممثل والمخرج الروسي الشهير، مؤسس المسرح الفني في موسكو.

غير متوقعة، وبعلاقتها الغامضة بتاريخنا المنسي، وبمعرفتها المسبقة للمستقبل وهي التي يصعب تفسيرها. وتلك المنطقية الخاصة لتجربة الحياة بما يحيّر الحس العام، منطقية تبدو كأنها تسخر أو تقوم بخدع ماكرة للناس فتثير فيهم الحيرة أحياناً وتضحكهم أحياناً أخرى.»

«كل أولئك الذين يحاولون «التظاهر» أو «تمثيل» دور في مسرحيات تشيخوف يرتكبون خطأً فادحاً. ذلك أن المرء يجب أن يصبح جزءاً من مسرحياته، أن يعيش فيها ويجد كيانه فيها. ويسري مع الدم في الشرايين المتغلغلة بعمق والتي من خلالها تتدفق المشاعر كما يتدفق الدم من القلب.»

«هذه الطباع والعواطف الرفيعة التي يعبر عنها تشيخوف من خلال فنه يلوّنها شعر الحياة الروسية الذي لا يموت. وبالنسبة لنا هي مألوفة وعزيزة على قلوبنا وفيها سحر لا يوصف. ولهذه الأسباب نحن نقع تحت تأثير فتنتها بسهولة»[1].

في الواقع، إنّ الطباع والشخصيات والتقنية الفنية عند تشيخوف هي من صلب الحياة الروسية لدرجة أن المواطن الروسي يقف متأملاً أمام الاهتمام والتقدير اللذين تلقتهما مسرحياته في إنكلترا في السنوات العشرين الأخيرة. وكيف للإنكليز أن يستمتعوا بشيء بعيد كل البعد عن ذوقهم التقليدي في الفن المسرحي؟ إن تفسير ذلك قد يكمن في سمات الشخصية الخاصة للفرد الإنكليزي المتعلم المعاصر من جهة، وفي المزاج الاجتماعي السائد في الفترات المعنية: وهي الفترة التي كان تشيخوف يكتب فيها في روسيا، وتلك الفترة من التاريخ الإنكليزي بين الحربين العالميتين.

قد يبدو إجراء هذه المقارنة بعيد الاحتمال، ومع ذلك قلة أولئك الذين ينكرون أن المناخ الفكري والعاطفي كان مناخاً من الكآبة وخيبة الأمل في أعوام ما بين 1919 - 1939، جاءت بعد الآمال الكبيرة التي أثارتها «الخاتمة الموفقة» «للحرب التي ستنهي الحروب». مرت روسيا في حالة مزاجية مشابهة ما بين 1880 - 1900 كنتيجة لفشل إصلاحات الكسندر الثاني في أن تترك أثراً عميقاً على الحشود

(1) ستانسلافسكي، (حياتي في الفن).

الخاملة من الشعب الروسي وكذلك طبقة الموظفين منهم. بالإضافة إلى ذلك فقد تحولت تلك الإصلاحات إلى إجراءات عقيمة على يدي خليفة القيصر الداعي للإصلاح. على الصعيد السياسي كلا البلدين كان يمر في مرحلة من التراجع والتخفيض من النفقات ؛ حتى على الصعيد الاقتصادي، وبالرغم من الاختلافات الكبيرة في التطور والتطبيق الاقتصادي كان هناك تشابهات. وكانت إنكلترا تعاني من البطالة الواسعة الانتشار بينما كان القرويون الروس يمرون في مرحلة تحول جزئي إلى عمال، حيث إن الفلاحين الفقراء كانوا قد أُخرجوا من العمل في الأرض إلى المصانع المنشأة حديثاً.

إن التشابه بالمناخ يؤدي إلى تشابه في النباتات والحيوانات. كذلك كان التشابه بين الروس الخائبين ما بين 1880 - 1900 والإنكليز المحبطين ما بين 1919 - 1939. وكل من هاتين الفترتين تشكل فترة فاصلة ما بين حروب وثورات، قد تميزت بطابع من الإحباط الروحي: فالرجال والنساء الذين عاشوا في تلك الفترة كانت تسكنهم الإحساسات والأفكار نفسها. ربما كان الروس أكثر صراحةً من الإنكليز في التعبير عن مشاعرهم، وربما كان الإنكليز ضمنياً يحسدون الروس على مقدرتهم على التعبير عما يعتلج في نفوسهم بدون خجل. وقد تكون مشاهدة مسرحية تشيخوف بالنسبة للمواطن الإنكليزي الحساس بديلاً تنفيسيّاً.

إن المسرحيات التي هي نتاج نضج تشيخوف الفني تعكس هذا المزاج من الإحباط الروحي، وحالة العجز أمام القوى اللاإنسانية للظروف القاهرة، وإدراك الفرد لضآلته. فشخصيات هذه المسرحيات تتصرف وتتكلم وكأنها تتخبط، فاقدة إيمانها بنفسها وبمستقبلها لكنها تحاول إقناع نفسها، وبشكل عام وغير مباشر، إنه مازال لها شأن، وعلى الأقل فإن أولادها أو أحفادها سوف يفيدون نوعاً ما من معاناتهم وتضحياتهم، وسوف يسعدون في حياتهم. أو ليست هذه هي الخلفية العاطفة لأعمال مثل (القبر المضطرب[1]) و (العدد الأخير[2]).

(1) للكاتب بالينوروس.

(2) للكاتب ريتشارد هيلاري.

كما أن مسرحيات تشيخوف تبدو غير مثيرة البتة عند القراءة الأولى، كذلك هي قصة حياته التي تعطي الانطباع الأولي كقصة عادية جداً. فالخلفية التي نشأت منها شخصية الكاتب على مسرح الحياة كانت كئيبة وغالباً بائسة. لقد ولد تشيخوف لعائلة تاجر صغير، وفي بلدة ريفية صغيرة لم يستطع أن يقول عنها في السنوات الأخيرة سوى أنها «كانت قذرة ومملة، ذات شوارع مهجورة وشعب جاهل وكسول». اسم تلك البلدة هو تاغانروغ، وتقع على بحر آزوف قرب حدود القفقاس الشمالية.

كان أنطون الابن الثالث لبافيل ويفغينيا تشيخوف. كان له أخوان أكبر منه الكسندر ونيكولاي. عُمّد في 27 كانون الثاني عام 1860، أي بعد عشرة أيام من ولادته. وجاء بعده أخت وأخوان آخران. لقد كان من الصعب على عائلة تشيخوف الجمع بين الأمرين: أسرة من ستة أطفال وأب يفضل الفن الذي جعله يهمل عمله. لا شك أن بافيل تشيخوف لديه مواهب فنية. فقد علّم نفسه العزف على الكمان وأصبح رساماً ماهراً للصور الدينية. لسوء الحظ أصبحت ميول الأب الفنية بلاءً للأولاد. ليس فقط لأنها تسببت في إهماله لعمله بل لأنه عَرّضهم إلى حرمان مادي كانوا في غنىً عنه. كما دفعه حبه للموسيقا الدينية إلى تدريب أولاده على الغناء في الكنيسة قبل سن المدرسة ـ الذي لم يكن يبدأ قبل سن الثامنة أو التاسعة في روسيا ـ لذا كان على الأولاد النهوض قبل الفجر والمشي بتثاقل إلى الكنيسة في مختلف الأحوال الجوية. لقد كتب أنطون في عام 1892: «عندما كنا نغني أنا وإخوتي مقطوعة ثلاثية في الكنيسة، كان الناس ينظرون إلينا بإعجاب ويبدون كأنهم يحسدون أبوينا، ولكننا نحن الأولاد كنا نشعر كالمحكومين الصغار الذين يقضون حكماً بالأشغال الشاقة».

لقد كانت تربية أولئك الأولاد قاسية. وفي آخر حياته كتب تشيخوف بمرارة: «لا يمكنني أن أسامح والدي أبداً على ضربه لي عندما كنت صغيراً جداً. » مشاهد من سلوك بافيل الفظ مع زوجته تركت أيضاً ذكرى مؤلمةً ومرةً عند أنطون الذي أشار إليها في رسالته لأخيه الكسندر عام 1889: «أريدك أن تتذكر أن الاستبداد والكذب دمرا شباب أمك. إن الاستبداد والكذب أفسدا طفولتنا، لدرجة أن التفكير في ذلك حتى الآن يخيفني ويسقمني. تذكر الرعب والاشمئزاز الذي كنا نشعر به في

وقت العشاء عندما كان أبي يثير شجاراً ويصف أمي بالحمق لأن الحساء كان مالحاً جداً بالنسبة إليه... الاستبداد جريمة كبيرة جداً».

من هذه الانطباعات المبكرة قد يكون نشأ الكره الشديد للنظام العائلي البرجوازي الصغير، وهي الانطباعات التي استمد منها تشيخوف مادة العديد من قصصه القصيرة. والتي غالباً ما تعبر عنها الشخصيات في مسرحياته. يقول أندريه بروزروف في مسرحية (الشقيقات الثلاث): «الناس هنا لا يفعلون شيئاً سوى الأكل، والشرب، والنوم... ومن أجل إدخال بعض التغيير في حياتهم ليتجنبوا أن تصبح كلها ضجراً وغباءً، انغمسوا في ثرثرتهم الكريهة والفودكا والقمار والدعوى القانونية. النساء يخدعن أزواجهن، والرجال يكذبون على زوجاتهم، ويتظاهرون بأنهم لا يرون ولا يسمعون شيئاً. وكل هذه السوقية والتفاهة الساحقة تحطم الأولاد وتطفىء أي وميض يمكن أن يخلق لديهم، لذلك أصبحوا هم أيضاً مخلوقات شبه ميتة وبائسة، تماماً مثل بعضهم، وتماماً مثل أهلهم».

مهما تكن تأثيرات تربية تشيخوف المبكرة على شخصيته، فإنها لم تسحقه أو تطفئ «الشعلة» التي في داخله. كل كُتّاب سيرته تحدثوا عن مرحه وحيويته وعن قدرته الهائلة على العمل، وتعاطفه الإنساني الكبير، وحبه للمزاح العملي الذي ميزه في شبابه المبكر كما في سنوات النضج. لقد أظهر شجاعة وروح مرح مذ كان صبياً لم يفارقاه حتى وهو على فراش الموت. من المسرات القليلة التي عاشها أولاد تشيخوف كانت رحلة صيفية سنوية الى عزبة كبيرة حيث كان جدهم يعمل وكيلاً فيها. لقد كان «بطل القنانة» العجوز، كما وصفه تشيخوف في رسالة إلى زوجته، قناً سابقاً وشخصية مرموقة تماماً. وقبل عدة سنوات من تحرير الأقنان في عام 1861، اشترى يغور تشيخوف من مالكه تشرتكوف حريته وحرية أولاده وكان والد أنطون واحداً منهم. وحقيقة كونه قادراً على دفع مبلغ ثلاثة آلاف وخمسمئة روبل لصاحب الأرض، أي ما كان قد وفرّها وهو لا يزال قناً تدل على أنه كان رجلاً ذا قدرة ومثابرةٍ نادرتين. على الأرجح إنه كان منذ ذلك الحين يعمل وكيلاً للمزرعة ويُعامل على هذا الأساس. وحالة النفوذ هذه على أقرانه والتي قد وصل إليها وحافظ عليها في تلك الأيام لا يمكن أن تعزى إلا لتلك القسوة في شخصيته والتي تضمنتها عبارة

تشيخوف في وصفه له.كانت لأولاد تشيخوف حرية الدخول إلى العزبة عندما كانوا يزورون جدهم، وكانوا يحبونها. والشيء الوحيد الذي حُرِّمَ عليهم كلياً هو قطف الثمار من بساتين مالك الأرض.لا شك أن عقابهم سيكون الجلد الشديد بالسوط إذا تجرؤوا وخالفوا الأوامر. ومع ذلك تحدث إيفان، الأخ الأصغر لتشيخوف، عن مرة راهنه فيها أنطون على أنه سيقطف تفاحة أمام عيني جده المخيف. فطلب من إيفان أن يجلس تحت شجرة تفاح وصعد فوق ظهره ومن ثم وثب في الهواء قاطفاً تفاحة وجدّه ينظر إليه. فضحك الرجل العجوز وهو يدخن غليونه، فلم يكن أمامه أن يفعل شيئاً آخر أمام سعة حيلة حفيده الصغير.

مهما تكن ظروف العيش صعبة في الريف في ظل النظام القيصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فالتعليم لم يكن مكلفاً. فلقد كان بمقدور بافيل تشيخوف وبالرغم من أحواله المعتدلة أن يرسل كل أولاده إلى مدرسة ثانوية. كان أنطون طالباً مجداً، ولكن الظروف في البيت لم تكن مناسبة للدراسة، وكان عليه أن يمضي سنتين إضافيتين في المدرسة الثانوية، بسبب رسوبه في السنتين الثانية والخامسة. وفي سن الرابعة عشرة كان أنطون يتعلم الخياطة ويدرس في آن معاً، ولكن تجربته هذه لم تكن ناجحة ولم تستمر سوى سنة واحدة. وعندما كان أنطون في السادسة عشرة من عمره أفلس والده مما اضطره إلى مغادرة تاغانروغ سراً آخذاً معه زوجته وأولاده الصغار. أما ولداه الكبيران فكانا في موسكو، الكسندر يدرس في الجامعة، ونيكولاي في مدرسة الفنون. فالتحقت بهم العائلة هناك تاركةً أنطون في تاغانروغ لإنهاء دراسته. وممّا له دلالةً كافيةً، أن الفترة التي ترك فيها تشيخوف ليتدبر أموره ويحصّل معيشته جزئياً بإعطاء دروس خصوصية للتلاميذ الصغار أثبتت أنها فترة «تفتحه». فتحسن عمله المدرسي بسرعة وأصبح محرراً لمجلة المدرسة التي سماها «المتأتئ» ساهم فيها بكتابة قصص فكاهية صغيرة لاقت استحساناً من أخيه الكسندر ومن صحفي ناشئ أيضاً. وقد كانت مجلة «المتأتئ» خليفة لمجلة مدرسية سابقة شارك أنطون فيها عندما كان عمره ثلاثة عشر عاماً.

وتظهر سرعة تطور شخصيته ومبادئه السلوكية في رسالة إلى أخيه الأصغر منه مايكل، كُتبت عندما كان أنطون في السادسة عشرة. وقد لام آنذاك أخاه مايكل على

توقيعه بـ«أخوك الصغير التافه»، قائلاً: «أنا لم أحب هذا الوصف لك. يمكنك أن تعترف بعدم أهميتك أمام الرب، والجمال، والطبيعة، ولكن أمام الناس عليك أن تظهر كرامتك الإنسانية. وأنا أعتقد أنك إنسان شريف لا وغد. حسناً إذاً، احترم الإنسان الشريف فيك وتذكر أنه لا يمكن أن يدعى الرجل الشريف "تافهاً"».

بعد عشرات السنوات، وفي رسالة إلى أخيه نيكولاي، تطور هذا المثال عن التصرف إلى ما يشبه القانون السلوكي الذي يليق برجل «حسن التربية».

«مشكلتك أنك نشأت نشأة سيئة جداً. فالأشخاص الذين ينشؤون بشكل جيد يحافظون عادةً على مبادئ السلوك التالية: يحترمون الإنسان، ولهذا السبب هم دائماً متسامحون، لطفاء، مهذبون، ومتعاونون. وهم لا يخلقون مشاكل من أجل أشياء تافهة... وهم لا يشعرون بالشفقة فقط على المساكين والقطط... وهم يحترمون ملكية الآخرين، ولذلك يدفعون ديونهم... وهم لا يتصنعون، وإنما يتصرفون أمام الناس كما في بيوتهم، كما أنهم لا يتباهون أمام من هم أقل منهم شأناً. فهم لا يكثرون الكلام ولا يعطون ثقتهم لأشخاص لا يستحقونها... إنهم لا يذلون أنفسهم ليثيروا الشفقة... وهم ينمّون حسّهم الجمالي. ويسعَون قدر الإمكان لكبح الغريزة الجنسية لديهم ولجعلها سامية»...

«إن ما يحتاجه الفرد هو العمل المتواصل، ليل نهار، القراءة الدائمة، الدراسة وتدريب الإرادة. فالوقت ثمين...».

لم يكن هذا مجرد وعظ لا مسوغ له، لكنه عقيدة حية عاش حياته كلها تبعاً لها.

إن تحقيق شخصية مثالية مثيرة للإعجاب بصلابتها لا يمكن أن يتم دون صراع؛ لكننا لا نعرف شيئاً عن هذه الصراعات الداخلية إلا بشكل غير مباشر من خلال عبارةٍ أو اثنتين في رسائل تشيخوف.

وفي عام 1889، كتب لسوفورين، محرر جريدة «الأزمنة الحديثة» وصديقه الشخصي لسنين عديدة:

«اكتبْ قصة عن شاب، ابن ملقنٍ سابق ومهنته الآن تاجر صغير، غنى في ثلاثي الكنيسة، والذي نشأ منذ أن كان في المدرسة على احترام الموظفين الرسميين وتقبيل

أيدي الكهنة، والإذعان لآراء الآخرين، إنسان يكون ممتناً دائماً لشريحة اللحم لكل كسرة خبز يأكلها. اكْتُبْ قصة عن هذا الشاب، الذي جُلد بالسوط العديد من المرات، والذي لم يكن لديه حذاء يلبسه في الشتاء عندما كان يمشي على الثلج ليعطي دروسه الخصوصية. شاب كان يتشاجر والأولاد الآخرين، ويعذب الحيوانات، ويحب تناول الطعام في منازل أقربائه الأغنياء، ويمثل دوراً أمام الله وأمام الناس دون أيما سبب إلا لأنه كان يدرك مدى تفاهته الشخصية. صِفْ كيف اعتصر هذا الشاب بالتدريج شيئاً فشيئاً الذات العبودية من كيانه ؛ وكيف استيقظ ذا صباح ليُحسَّ بأن الدم الإنساني الحقيقي يسري في عروقه، عوضاً عن دم العبيد».

في رد على بعض ملاحظات زوجته كتب لها في عام 1903 ؛ قبل عام من وفاته، معتزاً بشخصيته:

«عليّ أن أخبرك أنني فعلاً جاف الطبع، وأنني سريع الغضب، وغير ذلك. لكنني تعودت السيطرة على نزواتي. لذا يجب على كل رجل محتشم أن لا يترك العنان لنفسه، فالله وحده أعلم بما كنت أفعله في الأيام الماضية!».

لم يفارق تشيخوف أبداً هذا السلوك الحازم تجاه نفسه. لقد جعل من نفسه «المروض لذاته»، لقد كانت الحاجة إلى ضبط النفس، هي السبب الوحيد الذي قدّمه ليفسر قراره المفاجئ المعروف بمغادرة بطرسبورغ في عام 1890، العام الذي شهد انتشار شهرته. وكذلك ليفسر شروعه في الرحلة الخطيرة والشاقة إلى جزيرة «سخالين».

«يجب عليّ أن أكون المروض لذاتي، فالرحلة تعني ستة أشهر مضنية من الجهد العقلي والعضلي المتواصل. لكن عليّ أن أقوم بها لأنني من الجنوب ولأنني عرضةً لأن أصبح كسولاً، لذا يجب أن أدرب نفسي».

ويقول في مناسبة أخرى:

«أنا أحتقر الكسل تماماً كما أحتقر الضعف وفتور العواطف»

إنه من الممتع تأمل العوامل المؤثرة في شخصية تشيخوف. لقد كانت أمه إنسانة رقيقة القلب وذكية على نحوٍ واضح، فقد عملت بكل جهدها لأجل أولادها

مضحيةً براحتها، وناضلت لتخفيف أثر قسوة والدهم عليهم. كان أنطون يقول دائماً عن أسرته: «لقد ورثنا ـ نحن الأولاد ـ الروح من أمنا، والموهبة من والدنا». هو نفسه كان مؤمناً بالآثار القوية للتربية. لقد أخبرنا أخوه ميشيل بأن أنطون لطالما أعلن عن قناعته بأن التربية أهم من الوراثة، وبأنه بالطريقة التربوية السليمة يمكن التغلب حتى على الصفات الموروثة السيئة. وربما وجد نفسه عاجزاً عن تفسير ذلك التفاعل الغامض بين الوراثة والبيئة أي كيف أن والد تشيخوف أنجبَ عدداً من الأولاد الذين يختلف كثيراً بعضهم عن بعض. الكسندر، الذي أصبح صحفياً، وعاش حياة فاسدة، ضيعّ فيها موهبته. ونيكولاي، الرسام الموهوب، الذي كان يشرب كثيراً ومات شاباً بمرض السل. ايفان وميتشل اللذين لم يتميزا بأي شيء. في وقت أصبح أنطون كاتباً مرموقاً وشخصيةً رائعة.

ليس هناك أي دليل على وجود أي تأثير نافع وقوي في حياته عندما كان تلميذاً. فلم يعرف له صديق أكبر منه أو أستاذ كان يوحى إليه بالمبادئ التي ناضل من أجلها على الصعيد الشخصي والاجتماعي. والصديق الوحيد له في سنواته المبكرة والذي يذكره كُتّاب سيرة حياته هو طبيب المدرسة الذي عالجه من مرض مزمن مرّ به وهو في الخامسة عشرة من عمره. وقد عزوا إلى هذه الصداقة قرار تشيخوف أن يتخذ الطب مهنة له.

في آب عام 1879 انتقل إلى موسكو للعيش مع أسرته ودخل كلية الطب في جامعة موسكو. لقد فسر اختياره هذا بقوله «إنه لم يكن لديه سوى» فكرة غامضة عن كليات الجامعة «وهو» لا يتذكر نوع الاعتبارات التي دفعته لاختيار الطب، ولكنه أضاف أيضاً بأنه «لم يندم أبداً على اختياره هذا.»

ومن المهم أيضاً أن دخوله إلى الجامعة قد تزامن مع استلامه مسؤوليات رب الأسرة. فلقد كان لوالده في تلك الفترة وظيفة وضيعة كبائع في مخازن موسكو حيث كان غالباً ما يمضي ليلته هناك. وكان أخوه الكبير الكسندر، يسكن بعيداً عن المنزل. وكانت شخصية أخيه الثاني، نيكولاي، ضعيفة وهو غير قادر على تحمل المسؤولية. فقد أصبح أنطون المسؤول عن لقمة العيش وصاحب الكلمة في البيت،

يقدم المواعظ الأخلاقية لأخوته الأصغر سناً: «عليكم ألاّ تكذبوا. وعليكم أن تكونوا مستقيمين.» وهكذا دواليك.

وكان يمضي الوقت الذي يفرغ فيه من دراسته في كتابة المداعبات الهزلية والقصص القصيرة للمجلات الأدبية الأسبوعية، والنقود التي يكسبها كانت تنفق على الأسرة بأكملها.

ومعروف أن تشيخوف خلال السنوات الأربع من دراسته قد عمل بجد ونشاط. لقد تميز عام 1883 بزيادة الإنتاج الأدبي الذي وصل إلى مائة وعشرين قصة قصيرة كُتبتْ بشكل أساسي لمجلة أسبوعية تدعى (الشظايا). وقد كان لدى المحرر، ليكف، ميزة اكتشاف المواهب الشابة والحصول على مساهمات منتظمة منهم لمجلته. وخلال الأعوام ما بين 1882 ـ 1885 بقي تشيخوف مساهماً منتظماً عنده، يزوده بالقصص، والمشاهد الهزلية والمقالات التي كانت قصيرة ومسلية.

إن معظم المواد التي قدّمها في تلك السنوات كانت دون شك من نوعية رديئة، وتشيخوف نفسه لم يكن لديه شك في ذلك. لقد كان يكتب بسرعة، ويكتب من أجل النقود. ومن غير المؤكد أن الكتابة كانت تعني له في تلك السنوات أي شيء آخر غير وسيلة لكسب العيش. «لقد خربشت مشهداً هزلياً سخيفاً» «لقد حبكت رواية» هكذا كانت التعابير التي كان يقولها عن عمله الأدبي آنذاك.

قال كاتب روسي بوجود نموذجين متناقضين للشخصية الروسية: الأول مرح، سعيد، مسرف في الثقة، متبجح، شخصية «تتعامل مع البحر وكأنه بعمق الركبة» كما يقول المثل الروسي، والثاني هادئ، غير دعي، مجد، وفوق ذلك متواضع، مع كره فطري لكل صنوف المباهاة بالنفس وتمجيدها. وتنفذ هذه الصفات عبر كل التمايزات في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وهي موجودة في كل طبقات المجتمع الروسي. ويبدو تشيخوف كأنه يجمع بين مرح الشخصية الأولى وكل صفات الشخصية الثانية. وقد يشعر المرء أحياناً من الطريقة التي يتحدث بها تشيخوف عن نفسه بأنه يعاني من شعور بالدونية.

«لقد تركت ورائي جبالاً من الأخطاء، وأطناناً من الأوراق المكتوبة، وجائزة أكاديمية وحياة ذات نجاح مفاجئ، مثل نجاح بوتيمكن»[1]. لكن وبالرغم من كل هذا، لا أعتقد بأن هناك سطراً واحداً مما كتبته له قيمة أدبية حقيقية. إنني أتوق للاختفاء في مكان ما لمدة خمس سنوات أو ما يقاربها لأقوم بعمل جاد فيه جهد. علي أن أدرس، وأتعلم كل شيء من البداية، لأنني ككاتب لا أزال جاهلاً تماماً.

هذا ما كتب في عام 1889، الذي كان أسعد عاماً في سيرته كلها ككاتب.

سواء أدعونا هذه الحالة «بعقدة نقص» أو«بسخط إلهي»، فإنها بقيت الصفة المميزة لتشيخوف حتى آخر أيامه. فهو لم يبدأ بالكتابة الجدية إلا في سنة 1886. وفي تلك السنة كتب رسالته للكاتب غرغوروفيتش التي يقول فيها: «حتى الوقت الحاضر كان موقفي غير جديّ تجاه عملي الأدبي، فلقد كنت متهوراً وغير مبال...» ولكن تقدير رجال الأدب له في بطرسبورغ وهم الذين كان يعجب بهم ويحترم رأيهم، أحدث تغييراً تدريجياً في ذلك السلوك، الأمر الذي انعكس في تناقص نتاجه الأدبي. وفي عام 1885 نشر مائة وتسعة وعشرين عملاً بين قصة قصيرة ومشاهد مسرحية هزلية ؛ وفي عام 1886 نشر مائة واثني عشر عملاً؛ وفي عام 1887 نشر ستة و ستين عملاً؛ وفي عام 1888 نشر اثني عشر عملاً فقط. ومع ذلك فلقد أمضى وقتاً أطول في كتابتها من أي سنة من السنوات الماضية. وفي الوقت نفسه عمل طبيباً عاماً في موسكو، معتبراً أن هذا النوع من نشاطاته يتساوى في أهميته على الأقل مع عمله الأدبي.

«أنا أشعر نوعاً ما أنني أكثر نشاطاً، أكثر سعادة عندما أجد نفسي أملك عملين، وليس واحداً فحسب... فالطب زوجتي الشرعية، في حين أن الأدب عشيقتي. عندما أضجر من واحدة، أذهب لأنام مع الأخرى...»

لم تكن هذه العلاقة الثلاثية متناغمة تماماً كما توحي هذه الملاحظة: إذ كان هناك نوع من المنافسة، فغالباً ما كانت «العشيقة» تفوز باليوم كله. ومع مرور الزمن أخذ العمل الأدبي الكثير والكثير من وقت تشيخوف وطاقته. ولكنه كان يعود أحياناً

(1) أحد المقربين من الإمبراطورة كاترين الثانية في القصر.

للطب بين الحين والآخر وخاصةً خلال انتشار الأوبئة، حيث يكون هناك نقص في الأطباء. وخلال إحدى فترات عمله الطبي تمكن من معالجة ألف مريض خلال أشهرٍ قليلة. كان معظم عمله في موسكو أو في الريف حول موسكو أو في القرى القريبة من العزبة الصغيرة التي اشتراها سنة 1892، والتي كان يقضي فيها الصيف لعدة سنوات.

وقد كان من الصعب بمكان على كتّاب سيرته الروس في الفترة السوفيتية أن يفسروا ابتعاد تشيخوف الكلي عن المساهمة في النشاطات السياسية في الفترة ما بين أعوام 1880- 1900. فالسنوات التي أمضاها في الجامعة كانت مرحلة هيجان ثوري كبير: فقد دفع العديد من رفاقه حريتهم ثمناً لانتمائهم إلى تنظيمات سياسية سرية. ومع ذلك ليس هناك أدنى إشارة في كتاباته إلى أنه كان لتشيخوف اهتمام بمثل هذه النشاطات، هذا مع عدم ذكر مشاركته فيها. ويبدو أن تفكيره الجدي كان محصوراً بالأمور الاجتماعية لا السياسية بالرغم من أن معظم نقده الاجتماعي في كتاباته يمكن أن يعتبر إدانة للنظام السياسي القائم.

ولم يكن تشيخوف ليدافع أو ليتّهم أي طبقة في المجتمع الروسي. فإذا كان في (بستان الكرز) يكشف عجز وغرابة أطوار وطفولية الطبقة الارستقراطية في شخصية كل من رانيفسكايا وغاييف وآخرين، فإنه لا يقل موضوعية في مسرحية (إيفانوف) في تقديمه للطبيب الشاب الذي يعتقد بأنه أقوم أخلاقاً من الآخرين والذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى الدنيا، ولديه كره وحسد لعادات وسلوك الطبقة الوسطى ـ العليا.

لقد حاول تشيخوف كتابة المسرحيات منذ كان طالباً. فمسرحيته الأولى (اليتيم) كُتبتْ عام 1877 عندما كان تشيخوف في السابعة عشرة من عمره وحكم عليها أخوه الكبير الكسندر بأنها «زائفة تماماً»، وهو الذي كان أنطون يحترم رأيه كثيراً، ولم تُنشَر أبداً بشكلها الأصلي. لم يحاول تشيخوف الكتابة للمسرح مرة أخرى إلا بعد ثماني سنوات تقريباً. وفي هذه المرة كانت فكرته تحويراً لقصته الصغيرة (الخريف) والمسرحية تتألف من فصل واحد بعنوان (على الطريق العام). مثلها مثل مسرحية (اليتيم) التي لم تُنشَر ولم تمثل خلال حياة تشيخوف.

وخلال الأعوام ما بين 1887 ـ 1890 بدأ يخصص وقتاً أطول وأطول لكتابة المسرحيات. وتقع مسرحيات تلك الفترة في مجموعتين: الأولى وفيها خمس مسرحيات هزلية من فصل واحد[1] والتي سماها تشيخوف (منوعات هزلية)، والثانية وفيها مسرحيتان جديتان تتألف كل منها من أربعة فصول، (إيفانوف) و(شيطان الغابة).

كانت (أغنية البجعة) أولى منوعات تشيخوف الهزلية وهي نسخة درامية معدلة لإحدى قصصه القصيرة تدعى (كالهاس) وهي مشهد قصير جداً، يتباهى تشيخوف بكتابتها خلال ساعة وخمس دقائق، وهي تعرض ذكريات ممثل كوميدي عجوز كان قد نام على المسرح بعد حفلة شراب، واستيقظ بحالة من الحزن العاطفي على نفسه. أما المنوعات الأربع الأخرى فهي(الدب)، (عرض الزواج)، (شهيد رغم أنفه)، (وحفلة زفاف). ومع هذه المسرحيات الهزلية لابد أن ندرج مسرحية مؤلفة من فصل واحد كتبت في عام 1891 وهي (اليوبيل).

كان تشيخوف يميل دائماً إلى الحديث عن كتاباته بطريقة شبه تبريرية تحط من قدره. ومن الصحيح أنه بدأ الكتابة بناءً على نصيحة أخيه الكسندر، وبشكل أساسي من أجل زيادة الدخل الذي لا يفي بحاجات أسرته، وأن عدداً كبيراً من مسرحياته الهزلية الأولى كانت نسخاً مصغرة للإنتاج التكسبي. لقد اتخذ تشيخوف من مسرحياته المؤلفة من فصل واحد الموقف نفسه الذي اتخذه حيال قصصه القصيرة. فقد كتبَ عن مسرحية (الدب): «لقد تمكنت من كتابة مسرحية هزلية سخيفة لاقت نجاحاً مدهشاً لأنها سخيفة». كما وصف مسرحية (عرض الزواج) بأنها «مسرحية هزلية وضيعة كنت قد كتبتها لتُعرض في الأرياف.»

لكن الجمهور، كما يحدث عادةً، يتحمس للعمل الذي يحتقره الكاتب. فلقد ضحكوا كثيراً عندما رأوا مسرحية (الدب) لدرجة أن تشيخوف الذي حضر العرض وصفهم وكأنهم «في السماء السابعة من السعادة.» وحتى والده، الذي كان سيداً ناقداً وقاسياً في طفولة أنطون، عاد مرةً من إحدى هذه العروض مفعماً بالإعجاب وقال له: ما أجمل ما كتبت يا أنطون! كما كانت هذه المسرحيات الهزلية مربحةً أيضاً

(1) ثلاث منها في المجلد الحالي.

مادياً. فلقد كتب تشيخوف لصديقه بليشييف سنة 1886 وكانت سنة فقر: «إنني أعيش على ما يأتيني من خير مسرحية الدب».

ومهما يكن شعوره تجاه هذه المسرحيات الآن، فلا شك أن تشيخوف ومن خلال كتابتها تعلم الكثير عن التقنيات المسرحية وذلك ما خدمه كثيراً عندما بدأ كتابة المسرحيات الطويلة.

لقد شرع تشيخوف بكتابة (إيفانوف) أول مسرحية له تتألف من أربعة فصول، بناءً على اقتراح كورش، وهو صاحب مسرح في موسكو، توقع من تشيخوف أن يكتب كوميديا صاخبة. كتب تشيخوف (إيفانوف) في عشرة أيام، وكان يأمل أن يكسب منها ألف روبل (تقريباً مائة جنيه استرليني). لقد مثلت للمرة الأولى على مســـرح كورش في عـــام1887.

وفي الوقت الذي كتب فيه تشيخوف (إيفانوف) كانت لديه مفهومات واضحة ومحددة عن ماهية الفن المسرحي. فقد قال لأصدقائه إن على المسرح أن «يظهر الحياة والناس كما هم، لا كما يبدون عندما ندعهم يمشون على أرجل خشبية». «دع الأشياء التي تحدث على خشبة المسرح معقدة وبسيطة بالقدر نفسه الذي هي عليه في الحياة. فعلى سبيل المثال، عندما يكون هناك أناس يتناولون وجبة طعام على طاولة، يتناولون وجبة طعام وحَسب، قد تُخلق حينذاك سعادتهم، أو تنهار حياتهم.»

لم يعد تشيخوف لا مبالياً بالطريقة التي كانت تعرض فيها مسرحياته للعامة وأراد أن تُمَثّل (إيفانوف) تبعاً لأفكاره الخاصة. لكنه وجد أنه من شبه المستحيل نقل أفكاره إلى الممثلين. الممثلون لا يدركون، ويتكلمون هراء، ولا يمثلون الأدوار التي يطلب منهم القيام بها، هذا ماكتبه لأخيه الكسندر. لقد خفّفَ من هذا الوضع المؤلم قدرته على معالجة الأمور بطريقة ساخرة. قد يكون في وصف تشيخوف لليلة العرض الأولى لمسرحية (إيفانوف) في رسالة لأخيه الكسندر، واحدة من قصصه القصيرة؛ حيث كتب قائلاً: «سوف أصفها لك كلها بالترتيب: ففي الفصل الأول: كنت وراء الكواليس في مقصورة صغيرة جداً تشبه زنزانة السجين. وكانت عائلتنا ترتجف في مقصورة في الصف الخلفي من المسرح. وخلافاً لكل التوقعات، كنت بارد الأعصاب ولا أشعر بأي انفعال. وكان الممثلون منفعلين ومتوترين ويبتهلون إلى

ربهم. رُفعت الستارة، ودخل الممثل صاحب حق الانتفاع. وفي الحال قُدمت له باقة من الورد. وبما أنه لم يكن يعرف دوره، لم استطع التعرف أن كلماته الأولى من كتابتي.

كيسيليوفسكي، الممثل الذي علقت عليه آمالاً عريضة، لم ينطق بعبارة واحدة صحيحة ؛ فعلياً ولا عبارة واحدة صحيحة. كان يقول عباراته الخاصة. وبالرغم من هذا كله ومن أخطاء المنتج، فلقد نجح الفصل الأول نجاحاً باهراً. كما هتف الكثيرون إعجاباً. أما في المشهد الثاني: فقد وقف حشد من الناس وضيوف على خشبة المسرح. لم يعرف الممثلون أدوارهم. وجعلوا من المشهد فوضى، ونطقوا كلاماً سخيفاً. وكل كلمة كانت كالسكين التي تطعن ظهري. ولكن - يا إلهي! كان هذا المشهد أيضاً ناجحاً. فكل الممثلين طُلبوا للظهور وأنا كذلك دُعيت مرتين، لأُهنأ على النجاح.»!

ويختتم الرسالة بنغمة من خيبة الأمل: «إجمالاً شعرت بالتعب والضجر والاشمئزاز، بالرغم من أن المسرحية كانت ناجحةً بالتأكيد.» وسرعان ما انتهت الإثارة التي سببتها مسرحية (إيفانوف) تاركة تشيخوف عرضة لمشاعر مختلطة، متمنياً لو لم يكتب تلك المسرحية أبداً.

لم يكن تشيخوف راضياً عن نفسه ككاتب، على العكس، كان شكه بنفسه يلازمه دائماً. كان عندما يرى مسرحية له على خشبة المسرح يشعر برغبة شديدة في التغيير. ولهذا كانت النسخة الأخيرة لمسرحية (إيفانوف) تختلف كثيراً عن تلك التي قُدمت على مسرح كورش. ولقد وافق مسرح الكسندر نيسكي على إنتاجها في بطرسبورغ وكان العرض الأول في 31 كانون الثاني عام 1889. كان هذا نصراً حقيقياً لتشيخوف. وقد قدمت على نطاق واسع مراجعات نقدية إيجابية للمسرحية، وبدأ يشعر بأن عمله لم يذهب سدى.

لكن نجاح (إيفانوف) عند الجمهور والنقاد في ذلك الوقت يمكن أن يعزى حصراً إلى تلك السمات التي شجبها ونبذها في المسرحية فيما بعد، مفضلاً عليها تقنية مسرحية جديدة. وفي الواقع، كان خلال عام 1889 يكتب مسرحية (شيطان الغابة) التي استغنى بها عن معظم الأدوات المسرحية التي كانت شائعة عموماً في

ذلك الحين. ففي شهر كانون الأول من تلك السنة كانت مسرحية (شيطان الغابة) جاهزة للعرض وقدمت على مسرح في موسكو. ولكنها كانت مسرحية فاشلة. وقد اتهم النقاد تشيخوف بأنه يقدم على المسرح مجرد شريحة من الحياة ولا يملك حتى ميزة الأصالة والإثارة. وسحب تشيخوف المسرحية ورفض طباعتها أو إنتاجها حتى ظهرت بعد ثمان سنوات، بكثير من التغيير، تحت عنوان(الخال فانيا).

لقد فصلت بين كتابة مسرحية (شيطان الغابة) وإنتاجها وبين مسرحية تشيخوف التالية (النورس) مدة خمس سنوات قام خلالها برحلة إلى جزيرة سخالين وجولة في أوربا الغربية. في ذلك الوقت كان وضع تشيخوف المادي قد تحسن بشكل مكّنه من شراء عزبة صغيرة قرب موسكو حيث استقر هناك في ميليكوفو، ليكتب مسرحية (النورس)، وذلك في خريف عام 1895. كالعادة بقي نقد الذات والشك يلازمانه، فلقد وصفها في رسالة إلى صديقه سوفورن كتبها في شهر تشرين أول من عام 1895بأنها: «كوميديا فيها ثلاثة أدوار للنساء، وستة أدوار للرجال، وأربعة فصول، ومنظر طبيعي (مشهد البحيرة). وتتحدث كثيراً عن الأدب وعن خمسة أنماط من الحب. وفي شهر تشرين الثاني من السنة نفسها كتب لصديقه معلناً انتهاء المسرحية بالعبارات التالية: «حسناً، لقد أتممت المسرحية الآن. لقد بدأتها بقوة وأنهيتها بلحن هادئ خلافاً لأصول الفن المسرحي كلها. فأصبحت كالقصة. فأنا غير راضٍ عنها أكثر من كوني راضياً عنها. لقد ازدادت قناعتي بعد إعادة قراءة عملي الجديد بأنني لست كاتباً مسرحياً على الإطلاق.»

لقد لاقت وبشكل واضح آراؤه وأفكاره عن (قواعد الفن المسرحي) السائدة في عصره تعبيراً جزئياً لها في الكلمات التي وضعها على لسان شخصية تريبليف الكاتب الناشئ في مسرحية (النورس) عندما يخاطب عمه سورين: «برأيي أن مسرح اليوم أصبح روتينياً ومليئاً بالأهواء والتقاليد... عندما أشاهد هؤلاء الأشخاص الموهوبين العظماء، كهنة الفن المقدس يصورون الناس وهم يأكلون ويشربون ويحبون ويمشون ويلبسون ثيابهم؛ عندما أسمعهم يحاولون استخراج مغزى أخلاقي من الكلمات المبتذلة والمشاهد الفارغة...عندما يقدم لي آلاف الأشكال المختلفة للشيء القديم نفسه، الشيء نفسه مراراً وتكراراً ـ عندها ليس لي سوى الهروب ـ

والابتعاد...» إضافةً إلى ذلك: «نحن بحاجة إلى أشكال فنية جديدة... فإن لم تكن موجودة، فربما كان من الأفضل أن لا يكون لدينا شيء على الإطلاق...»

بَيد أن تشيخوف وبموضوعيته الخارقة وقدرته على التهكم وأكثر الأحيان من نفسه، قدّم وبالفصل نفسه من مسرحية (النورس) مثالاً لهذا «الفن الجديد» في المشهد الدعيّ والسخيف تقريباً الذي يبدأ به تريبلوف مسرحيته. إن كلام نينا الذي يبدأ بهذه الكلمات: «الرجال، الأسود، النسور، الحجل، الوعول، الإوز، العناكب، الأسماك الصامتة في الأعماق» قد أساء في الواقع الجمهور فهم هذا الكلام في العرض الأول لمسرحية (لنورس). لقد فاتهم فهم مقصده الساخر، واعتبروه كلام تشيخوف الحقيقي وعبّروا عن رفضهم دون تحفظ.

فقد جرى هذا العرض الأول ـ في مسرح الكسندرينسكي في بطرسبورغ في شهر تشرين أول من عام 1896. وكان تاريخ العرض قد ثُبت خلال وقت قصير جداً بناءً على طلب الممثّلة البطلة التي أرادت القيام بالدور الرئيسي ـ وهو دور أركادينا ـ من أجل عرضها الخيري. لم يكن الوقت يتّسع إلا لتسع بروفات. وتمكّن تشيخوف أن يحضر معظمها. كما حاول أن ينقل أفكاره إلى الممثّلين بقوله لهم: «كل شيء يجب أن يكون بسيطاً... بسيطاً تماماً...» وبأنّ «الشيء الأهم هو أن لا تكونوا متصنّعين». وغنيّ عن القول أن ممثلي «المذهب القديم» لم يقبلوا هذا قبولاً حسناً، وقد نوّه تشيخوف في رسالة إلى أخته ماريا في ذلك الوقت قائلاً: «حتى الآن ما تزال مسرحية (النورس) تعرض بطريقة مملّة.»

لَعب ظرف ليس له علاقة بالمسرحية ذاتها دوراً حاسماً في تقلباتها. إذ إنه كان على الممثلة التي طلبت خلال فترة قصيرة عرض المسرحية، والتي اعتادت تمثيل أدوار كوميدية على نطاق واسع، أن تترك جماعة الممثلين في اللحظة الأخيرة. ولم يكن هناك وقت لإخبار الجمهور والمعجبين بها الذين ملؤوا المسرح بعد أن دفعوا أسعاراً عالية لا تطلب عادةً إلا في عروض الليالي الخيرية، والذين استاؤوا عندما لم يجدوا اسمها في برنامج عرض المسرحية. وقد بدأ الشغب تقريباً في بداية المسرحية عندما قوبلت مناجاة نينا بالسخرية وبالقهقهات المستهزئة. وعندما تابعت المسرحية ازداد اللغط، وعندما ظهر تريبليف في الفصل الثالث ورأسه معصوبة علا الضحك

والفحيح والصفير استهجاناً بحيث لم يكن الممثلون يسمع بعضهم بعضاً على المسرح.

لم يشاهد تشيخوف هذا العرض، فقد غادر المسرح بعد الفصل الثاني، وأخذ يجوب شوارع بطرسبورغ حتى الثانية صباحاً وعقله في حالة ضيق شديد. كان صديقه سوفورن ينتظره في فندقه، إلا أن تشيخوف طلب منه أن لا يشعل الضوء. وعلق قائلاً: «لا أريد أن أرى أحداً. أريد أن أرى شيئاً واحداً فقط، ليدعُني الناس أحمق إن كتبت أي شيء آخر للمسرح. «كما كتب من ميليكوفو في شهر تشرين الثاني لصديق آخر وهو نيميروفيتش دانشينكو: نعم، لقد فشلت مسرحية (النورس) فشلاً كبيراً. لقد نفث المسرح الحقد وأصبح الهواء مشحوناً بالكراهية، وحسب قوانين الفيزياء، فقد قُذفت خارج بطرسبورغ مثل القنبلة.»

كما كتب إلى كوني المحامي الشهير الذي كتب له يواسيه: «لقد أكدّ لي الناس بعد العرض أنني لم أصور سوى البلهاء، وبأن مسرحيتي مشهدياً لم تكن متقنة الصنع، و أنها كانت سخيفة، وغامضة، وحتى بلا معنى، وهكذا دواليك. يمكنك تخيل حالتي الذهنية - لقد كان فشلاً لم أكن أتوقعه أبداً! لقد شعرت بالذل والغيظ وغادرت بطرسبورغ والشك يملؤني بكل أنواعه.»

كتب تشيخوف إلى إدارة مسرح الكسندر ينسكي يطلب إيقاف عرض مسرحية (النورس)، ولكن طلبه أهمل. كان العرض الثاني أكثر قبولاً، كما أن العرضين اللاحقين كانا مشجعين أيضاً. ولكن لسوء الحظ بدا تشيخوف ملاحقاً فيما يتعلق بهذه المسرحية، إذ ما إن بدأت تحرز تقدماً، حتى قررت إدارة المسرح إلغاءها من مجموعة عروضها المسرحية.

أثر فشل مسرحية (النورس) في نفس تشيخوف عدة سنوات. واهتزت ثقته بقدرته على كتابة المسرحيات اهتزازاً عنيفاً جعله يرفض حتى التعليقات المؤيدة للمسرحية بوصفها مجرد محاولات لمواساته. لقد سمح بنشرها مكرهاً في مجلة (الفكر الروسي) وهي واحدة من المجلات الأدبية الدسمة في ذلك الوقت، في شهر كانون الأول من السنة نفسها.

وإن كان تشيخوف مشغولاً بالكتابة للمسرح خلال العامين اللذين أعقبا فشل مسرحية (النورس)، إلا أنه لم يأت على ذكرها في رسائله.

إن المرض الذي ظل خافياً عليه وعلى أسرته، ربما لبضعة أعوام، ظهر فجأة على شكل نزيف في الرئة، ثم شُخّص على أنه مرض السل. لقد أمضى تشيخوف عدة شهور في مستشفى قرب موسكو، وفي شهر أيلول غادر إلى جنوب فرنسا فأمضى الشتاء هناك، وعاد إلى روسيا في شهر أيار عام 1898.

لقد كان عاماً حاسماً بالنسبة لتشيخوف على الصعيدين المسرحي والشخصي، وكذلك بالنسبة لتاريخ الفن المسرحي الروسي. ثم ظهر مسرح موسكو الفني، وظهوره جاء نتيجة عمل شخصين في عمر تشيخوف تقريباً وهما الفنان والمخرج ستانسلافسكي والكاتب نيميروفيتش دانتشينكو. لقد عرف نيميروفيتش تشيخوف منذ بضع سنين. أما ستانسلافسكي فلم يكن قد التقى به من قبل. غير أن أفكار هؤلاء الثلاثة، حول الفن المسرحي عامة وحول احتياجات المسرح الروسي خاصة، كانت مشتركة إلى حد كبير. ومثل تشيخوف، كان نيميروفيتش دانتشينكو وستانسلافسكي يمقتان أسلوب التمثيل المفرط في التكلف الذي يحول المسرح إلى فن ميت. فقد أرادوا للتمثيل أن يكون طبيعياً وصادقاً، ولكل عرض أن يكون وحدة كاملة، عملاً فنياً إبداعياً وحقيقياً. لقد كانوا ضد التقليد الذي يسلط الأضواء على بعض النجوم بينما يبقى معظم المشاركين الآخرين في الظل. وقد خططوا للوصول إلى غاياتهم عن طريق التدريب الدقيق والمتواصل وعلى أن يتعاون فريق العمل، بتوجيه حاكم مطلق لكنه طيب، ألا وهو المخرج.

ومعظم هذه الأفكار كانت من أفكار تشيخوف الخاصة، ولكنه كان كثير الخجل في إبداء رأيه حول خصائص مسرحياته، وحساساً جداً من احتمال وقوع الفشل ثانية لدرجة أن إقناع نيميروفيتش له بعرض مسرحية (النورس) على مسرح موسكو الفني قد استغرق بعض الوقت.

كما كان على نيميروفيتش دانتشينكو أن يحاول إقناع شريكه في الإخراج أيضاً، ذلك لأن ستانسلافسكي لم يكن مقتنعاً تماماً بمزايا المسرحية، أما دانتشينكو فقد

اعتبر فشل مسرحية (النورس) برهاناً آخر على قصور المسرح القائم، وكان متشوقاً ليثبت أنه بطريقة ذكية وجديدة يمكن أن يجعل منها مسرحية ناجحة.

وتحت إلحاحه أُدخلت المسرحية إلى مجموعة المسرحيات ضمن عروض المسرح الفني، على أن يتبعها عرض العديد من المسرحيات لكل من الكسي تولستوي، وشكسبير، وهوبتمان.

لقد أعطيت مسرحية (النورس) ستة وعشرين بروفة، وتمكن تشيخوف من حضور إحداها قبل مغادرته إلى يالطا، حيث سيمضي الشتاء هناك.

ومثل كل الناس الخجولين، أعطى تشيخوف انطباعاً أولياً لم يكن سلبياً فحسب وإنما كان متناقضاً تماماً مع شخصيته الحقيقة. لقد أشار ستانسلافسكي إلى أنه صُدم بتشيخوف كونه شخصاً «متكبراً وغير مخلص»، وذلك نظراً للطريقة التي كان يرخي فيها رأسه إلى الوراء عندما يتحدث إلى الناس. كما أنه لم يكن يساعد الممثلين كثيراً عندما يسألونه عن كيفية تمثيل دور معين، فيكون جوابه: «بأحسن شكل ممكن.»

وقد وقع حدث بالغ الأهمية بالنسبة لتشيخوف شخصياً في ذلك الحين ألا وهو لقاؤه الأول مع الممثلة أولغا نايبر التي لعبت دور إرينا في مسرحية تولستوي (القيصر فيودور إيفانوفيتش) وفي تشرين الأول كتب تشيخوف إلى سوفورن وهو في خلوته في يالطا: «قبل مغادرتي موسكو حضرت بروفة لمسرحية (فيودور إيفانوفيتش)، لقد كنت مأخوذاً و بسرور بتلك النبرة الذكية الرفيعة... كان هناك فن حقيقي على خشبة المسرح. كانت إرينا برأيي رائعة. كما سبب صوتها لي بما يحمل من نبل وصدق جيدين غصة في حلقي... ولو بقيت في موسكو لكنت وقعت في حب إرينا تلك. ».

وكما شاء لها القدر، كانت المسرحية التي أثارت الشك في نفس كل من تشيخوف وستانسلافسكي تقوم بدور الموجه لمصير مسرح موسكو الفني. إذ إن نجاح مسرحية (القيصر فيودور) ـ في عرضها الأول ـ لدى الجمهور في موسكو قد تبعه فشل مسرحية (تاجر البندقية)، ومن ثم ضربة أخرى وهي الحظر على مسرحية هوبتمان (هانيل) لأسباب دينية. وهكذا حظي عرض مسرحية (النورس)

بأهمية فاقت توقعات المخرجين الأصلية. فنجاح العرض أو فشله يمكن أن يعني نجاح أو فشل هذا المسرح كله. وقد اجتمعت كل الظروف لجعل التجربة مقلقة للغاية لكل القائمين عليها. وازداد هذا التوتر بتدخل ماريا أخت تشيخوف التي كتبت إلى الإدارة تلتمس منها إلغاء العرض خوفاً من أن يكون لفشله تأثير خطير على صحة أخيها، ولكن نيميروفيتش ـ دانتشينكو تحمل مسؤولية رفض طلبها. وصف ستانسلافسكي ما حدث في العرض الأول ؛ فقد أسدلت الستائر في نهاية الفصل الأول بصمت مطبق، ووقف الممثلون المرتاعون بسكون ينظر بعضهم إلى بعض. وكانت أولغا نايبر تجد صعوبة في كبت زفراتها. وفجأة دوّى التصفيق بقوة كبيرة لدرجة أنه لم يترك مجالاً للشك في مدى تأثير المسرحية في الجمهور. وعندما رفعت الستارة ثانية كان الممثلون مجبرين على الانحناء أمام الجمهور. وجرى عرض بقية المسرحية بشكل جيد للغاية، وبناءً على طلب الجمهور أرسلت برقية إلى تشيخوف في يالطا تؤكد له نجاحه العظيم.

وهكذا تبدل الوضع فجأة وبصورة رائعة. وبدا الجمهور الروسي الآن قادرا على إدراك كل من هذا النوع الجديد من المسرحيات والتقنيات الحديثة المستخدمة في عرضها. وقد اعترف مسرح موسكو الفني بفضل عبقرية تشيخوف عليه وبالدور الحاسم الذي أدته مسرحية (النورس) في تحديد مصيره، فاتخذ من (النورس) رمزا دائما له. لقد أصبح هذا المسرح في السنوات اللاحقة الممثل الرئيسي لفن تشيخوف المسرحي، كما توطدت صداقة حميمة ووثيقة بين أعضاء فرقة هذا المسرح وبين المؤلف. كما كان واضحاً من رسائل تشيخوف أنه كان يبادلهم الإخلاص نفسه وأن تقديره لدور مسرح موسكو الفني في الحياة الروسية كان عفويا وبعيد النظر. فقد كتب إلى نيميروفيتش دانتشينكو من يالطا في شهر تشرين الثاني عام 1899 قائلا: «إن في رسالتك نغمة مرتعشة لا تكاد تسمع، تشبه نغمة جرس قديم. وتكمن فيما كتبته: كيف أن تفاصيل الحياة المسرحية ترهقك. آه لا تتعب، ولا تفتر عزيمتك! فإن مسرح موسكو الفني سوف يزود التاريخ ـ عندما يكتب ـ بأفضل الصفحات عن المسرح الروسي الحديث. يجب أن يكون مسرحك مصدر فخر لك، وهو المسرح الوحيد الذي أحب رغم أنني لست فيه بعد.»

لم تتح لتشيخوف فرصة رؤية مسرحياته معروضة كما رأتها جماهير موسكو عامي 1898 و1899، حتى عام 1900 حيث نظم مديرو مسرح موسكو الفني جولة في القرم. في غضون ذلك كان ستانسلافسكي ونيميروفيتش متشوقين لإتباع نجاح مسرحية (النورس) بعرض لمسرحية أخرى من مسرحيات تشيخوف. كانت تلك مسرحية موجودة من قبل وهي مسرحية (شيطان الغابة)، التي أعاد تشيخوف كتابتها في وقت ما من الفترة الفاصلة تحت عنوان (الخال فانيا)، وكانت قد نُشرت ضمن مجموعة مسرحياته التي ظهرت عام 1897، والتي شغلت بعض المسارح المحلية حيث لاقت فيها نجاحاً باهراً. لقد ألح نيميروفيتش _ دانتشينكو على تشيخوف ليأذن للمسرح الفني بعرض المسرحية في ربيع عام 1899، وعندها كان على تشيخوف أن يفي بوعده السابق الذي أعطاه بعرض المسرحية في مسرح مالي في موسكو.

لقد شعر تشيخوف بالحزن لخيبة أمل أصدقائه، وانتهز أول فرصة لسحب مسرحية (الخال فانيا)، وذلك عندما اقترحت إدارة مسرح مالي إجراء بعض التغييرات الكبيرة. وبدأت فرقة المسرح الفني بالتدريب مباشرة على المسرحية وعرضت أمام جمهور موسكو لأول مرة في 26 تشرين أول عام 1899. ولم يكن تشيخوف يعلم بهذا إلا عندما أيقظته مكالمة هاتفية في منتصف الليل في بيته في يالطا تبلغه أولى برقيات التهنئة.

ومع ذلك، فإن مسرحية (الخال فانيا) لم تكرر النصر المتميز الذي أحرزته مسرحية (النورس) في السنة الماضية. وكانت معظم المراجعات الصحفية غير مؤيدة، كما أرسلت أولغا نايبر رسالة إلى تشيخوف تلوم فيها نفسها على تمثيلها السيء لدور يلينا. ومن جهة أخرى، أخذ تشيخوف المسألة بهدوء، فرد عليها برسالة يواسيها فيها مشيراً إلى أن الفرقة المسرحية قد أُفسدت بكثرة النجاحات الباهرة، وأنه ينبغي عليها أن تتعلم كيف ترضى بنجاحات أكثر تواضعاً.

من المؤكد أنّ مسرحية (الخال فانيا) لم تكن فاشلة، إلا أن تلقيها أظهر أن الجمهور الروسي لم ينضج لدرجة يفهم فيها الدراما الحديثة كما تمنى تشيخوف وإدارة المسرح الفني، وذلك على ضوء نجاح مسرحية (النورس). وقد كتب بعد

ذلك نيميروفيتش دانتشينكو أن عامة الجمهور لم تقدر مباشرة مسرحيات تشيخوف الأكثر نضجاً، (الخال فانيا)، و(الشقيقات الثلاث)، و(بستان الكرز)، وقد نالت هذه المسرحيات اعترافاً تاماً في موسمها الثاني فقط وظلت محترمة منذ ذلك الحين.

وبعد عرض مسرحية (الخال فانيا) حث الجميع تشيخوف على كتابة مسرحية تكون خصيصاً لمسرح موسكو الفني؟ فردّ بأنه ليس بإمكانه عمل أي شيء حتى يرى عرضاً لائقاً لمسرحياته الموجودة حالياً. وبما أنه مُنع من زيارة موسكو خلال الموسم المسرحي لأسباب صحية، فقد قرر مديرو مسرح الفن جلب المسرح إليه. لقد حققت جولة الفرقة المسرحية في القرم نجاحاً باهراً، إذ عُرضت مسرحيتا تشيخوف في مدينتي سباستوبول ويالطا، حيث حضر الكاتبان الروسيان مكسيم غوركي وإيفان باني العرض، بينما انشغل تشيخوف تماماً ببقائه متوارياً عن أنظار الجمهور. بعد ذلك استضاف تشيخوف الفرقة المسرحية في فيلته في يالطا حيث قامت أولغا نايبر بدور مضيفة أخرى إلى جانب أمه وأخته، مؤكدة بذلك الإشاعة التي تقول بنشوء صداقة بينها وبين تشيخوف.

بعد عودة المسرح الفني إلى موسكو استقر تشيخوف لكتابة مسرحية (الشقيقات الثلاث). إلا أن صحته المتدهورة، والأعداد المتزايدة من الزوار، وربما الالتزامات الصارمة التي فرضها على نفسه من أجل الكتابة للمسرح، كل هذه الأمور تضافرت لتجعل هذه المهمة شاقة أكثر من أي عمل قام به من قبل. وفي أيلول من عام 1900 كتب إلى أخته قائلاً: إنه لمن الصعب جداً كتابة مسرحية (الشقيقات الثلاث)، أكثر صعوبة من المسرحيات السابقة. ولكن - حسناً، عسى أن يأتي منها شيء، إن لم يكن في هذا الموسم، ففي الموسم القادم. مع هذا فقد استطاع في تشرين الثاني أن يخبر الممثلة كوميسار جينسكايا بانتهائه من كتابة المسرحية قائلاً:

إن مسرحية (الشقيقات الثلاث) جاهزة، ولكن مستقبلها، على الأقل مستقبلها القريب، يلفه ظلام الشك. إذ تبين لي أنها مسرحية كئيبة، طويلة وسمجة. وأقول سمجة لأنه فيها، على سبيل المثال، أربع بطلات وروح أكثر كآبة من الكآبة ذاتها، كما يقول المثل.

وفي ذلك الوقت كان اسم تشيخوف ككاتب مسرحي أصبح مشهوراً جداً في روسيا بحيث أصبحت كتابته للمسرحية مادة مثيرة للأخبار، إلا أن الصحافة العدائية في موسكو سخرت منها مدّعية نشر برقيات تعلن التقدم في كتابتها على الشكل التالي : الفصل الأول مكتوب، نصف الفصل الثاني على المسودة، وهكذا دواليك. لذا أحضر تشيخوف بنفسه المسرحية إلى موسكو متجاهلاً تحذيرات الأطباء له. وقام بدور فعال أكثر من المعتاد في الإشراف على البروفات. وكان تشيخوف قد سمع بأن الأوساط العسكرية في المدينة قد جزعت لسماع الإشاعة التي تقول بأنه سوف يهجوهم، لذلك أوصى الممثلين بتمثيل أدوار الضباط في مسرحية (الشقيقات الثلاث) على أنهم أناس بسطاء، فاتنون، وطيبون، لا يتصنعون الانتصاب في مشيتهم العسكرية، ولا في رفع أكتافهم، ولا يخادعون، وغير ذلك.

لم يحضر تشيخوف العرض الأول، فقد غادر إلى مدينة نيس، حيث أمضى شهر كانون الثاني هناك باقياً على اتصال مع المخرجين عن طريق البريد. وقد قُدمت المسرحية لأول مرة في 31 كانون الثاني عام 1901. إلا أنها لم تحرز النجاح المذهل الذي حصلت عليه مسرحية (النورس). لكنها أثبتت وجودها تدريجياً، كما حصل مع مسرحية (الخال فانيا) من قبلها، ومسرحية (بستان الكرز) من بعدها.

منذ عام 1898 عاش تشيخوف في يالطا في القرم، ولم يسمح له بالسفر إلى موسكو لأسباب صحية. وفي تلك الفترة قابل أولغا نايبر، إحدى ممثلات المسرح الفني، التي أصبحت فيما بعد زوجته. وفي ربيع عام 1900، وهو ما يزال في منفاه في «سيبريا الدافئة» كما كان يدعو القرم، وقد انفعل تشيخوف لرؤية المسرح بكامله يصل إلى يالطا لتقديم عروض يعود ريعها إليه. فعاد إليه حبوره المعهود، ومعه عاد الأمل بتحسن صحته. فتقدم لخطبة أولغا نايبر فوافقت. تزوجا في أيار من عام1901.

كان زواجاً سعيداً رغم مشقة الانفصالات المتكررة وخيبة الأمل في عدم إنجاب الأطفال. بينما كرّست أولغا نفسها للعمل في المسرح الفني، لم يستطع تشيخوف العيش في موسكو لأسباب صحية. وقد حملت أولغا في العام الثاني من زواجهما، ولكنها أجهضت وبقيت مريضةً جداً لعدة أشهر. لقد أدى اهتمام تشيخوف بصحتها

وسهره الليالي بجانبها إلى تدهور خطير في صحته. وجد بعدها أن كتابة المسرحيات عمل طويل الأمد، وكانت مسرحيته الأخيرة (بستان الكرز) بطيئة جداً في تقدمها.

كانت رسائله تشير إلى وجود مسرحية جديدة في ذهنه وذلك في أوائل عام 1901 عندما أخبر أولغا قائلاً: «المسرحية القادمة التي أكتبها للمسرح الفني ستكون مضحكة تماماً ـ مضحكة جداً ـ على الأقل في مغزاها.» وفي كانون الثاني من عام 1902 ذكر لأولغا مسرحية ثانية، إلا أنها كانت لا تزال «وميضاً خافتاً في الذهن». وفي نهاية العام كان قد اتضح له الموضوع بشكلٍ كافٍ لاختيار العنوان، فكان (بستان الكرز)، كما كان لديه بعض التصورات عن ماهية الشخصيات. وإحدى هذه الشخصيات «امرأة غبية» كان ينوي إعطاء دورها الكوميدي لزوجته، وكان هناك دور كوميدي آخر لستانسلافسكي. تلك كانت التصورات الأولية لشخصيتي فاريا ولوباخين على التوالي. ثم امتدت الكتابة الفعلية للمسرحية من شهر آذار حتى شهر تشرين الأول من عام 1903، وكان تعليقه على سير تقدمها كاملاً، وهو الذي أتاحته مراسلته على وجه الخصوص. طرأ على المسرحية تغيرات عدة وأعيد نسخها مرات عدة، إلا أن هناك نقطة واحدة ظل تشيخوف مصراً عليها ألا وهي كون المسرحية «كوميديا، وليست دراما، وفي بعض المواضع هزلية تقريباً».

استمر مرض تشيخوف في تفاعله ولم يكن ممكناً إيقافه رغم المناخ اللطيف لتلك الأيام ورغم العناية الطبية الخاصة التي تلقاها. وفي أثناء كتابته لمسرحية (بستان الكرز) كان مريضاً جداً، ولقد كتب إلى نيميروفيتش يقول: «إنني أكتب حوالي أربعة أسطر في اليوم، وحتى ذلك يكلفني جهداً مؤلماً لا يطاق.»

لقد ترقب جمهور موسكو وفرقة المسرح الفني العرض الأول لمسرحية (بستان الكرز) بفارغ الصبر، ولقد تم التخطيط له لأن يكون في 17 كانون الثاني من عام 1904، الموافق ليوم ميلاد تشيخوف، والذكرى الخامسة والعشرين لسيرته الأدبية. وحضر تشيخوف بروفات المسرحية في شهري كانون الأول وكانون الثاني، ذلك لأن مشرفه الطبي الجديد ألحّ عليه لقضاء الشتاء قرب موسكو. ولأول مرة تأخذ الخلافات شكلاً حاداً بين المخرجين والكاتب على تمثيل المسرحية، عندما أصرّ

تشيخوف على أنها يجب أن تُعامل بوصفها «كوميديا خفيفة»، بينما أراد ستانسلافسكي ونيميروفيتش ـ دانتيشينكو تقديمها على أنها «دراما جادة عن الحياة الروسية».

أُعد حفل كبير لليلة الأولى. حضره معظم أصدقاء تشيخوف وعدد من مشاهير الناس. لقد خيم على المسرح فزع كبير عندما اُكتشف بطريقة ما في أثناء الفصل الأول أن تشيخوف ليس فيه. لم يكن سوء حالته الصحية السبب في بعده فحسب، إنما كان يعاني من مرارة الجرح في مثل هذه المناسبات الرسمية كلها، حتى ولو كان التكريم لأناس آخرين. كان على أصدقائه أن يستخدموا أقوى وسائل الإقناع لحثه على مواجهة الجمهور في تلك الليلة بالذات.

انقلب الحفل الكبير ليصبح تجربة مثيرة لكل الحضور. إذ ما إن اتخذ تشيخوف مكانه على الخشبة نحيلاً منهك القوى حتى أصابته نوبة جامحة من السعال، فصاح الجمهور «كرسياً من أجل أنطون بافلوفيتش» طالبين منه الجلوس. إلا أنه بقي واقفاً على قدميه، إذ لم يترك له التصفيق الذي حيوه به أدنى شك في حرارة مشاعرهم نحوه. وبعد عدة خطب وتقديمات اختتم نيميروفيتش الحفل بكلمة إجلال وثناء منه ومن زملائه لتشيخوف جاء فيها: إن مسرحنا مدين كثيراً لموهبتك، لقلبك الحنون وروحك النقية، لذلك لك كل الحق أن تقول: «هذا هو مسرحي».

بعد يومين كتب تشيخوف إلى صديقه باتيوشكوف يقول: «في العرض الأول لمسرحية (بستان الكرز) كُرِّمت بسخاء، وحرارة، وبشكل غير متوقع إطلاقاً، لدرجة أنني لم أفق منها حتى الآن».

كانت عبارته أصدق مما كان ينوي أن يضمنها، إذ ما كان له أن يفيق أبداً. فبعد أن أمضى شهرين في يالطا، مرّ في موسكو، وهو في طريقه إلى مدينة بادن ويلر في ألمانيا، حيث توفي هناك في ليلة 1- 2 تموز من عام 1904.

ومن الأمور المميزة لتشيخوف أنه قبل موته بساعات قليلة استوى جالساً في سريره ليكتب قصة فكاهية ضحكت لها زوجته من كل قلبها. لم يدرك أي منهما مدى قرب نهايته إلى أن استيقظ في تلك الليلة وهو يشعر بتوعك شديد، فطلب منها أن تستدعي الطبيب. فقال له تشيخوف: «إنني أحتضر.» طلب الطبيب الجليد ليوضع

على قلبه. قال له مجدداً: «لا حاجة لك في وضع الجليد على قلب خاو.» عندها أعطاه الطبيب كأس شمبانيا فجلس تشيخوف وابتسم قائلاً لزوجته: «مضى زمن طويل منذ شربت الشمبانيا آخر مرة! ثم أفرغ كأسه، واستلقى على ظهره، ومات بهدوء وعلى ما يبدو دون أي سكرات مؤلمة.

لقد كان من الصعب وجود أي شخص في روسيا في تلك الأيام - أرض الهيجان الثوري - أقل ثورية من تشيخوف، بحيائه، ولطفه الذي يجعله يتوارى عن الأنظار، وعدم تشدده بالرأي، وبروح الدعابة الحيوية التي كان بها ينظر إلى نفسه كما ينظر إلى الناس والحياة بصورة عامة. غير أن تطوره ككاتب مسرحي أحدث تحولاً كاملاً عن الطريقة التقليدية، بحيث يمكن القول إنه قد أحدث ثورة في فن المسرح.

لقد أشار أحدهم إلى أن الثورة ليست نقيض النمو، كما هو شائع عموماً، لكن هل عملية النمو هي التي تكون في البداية خفية ومن ثم تتسارع بصورة هائلة حتى تظهر على شكل مفاجئ وانفجاري. هذا بحق ما يمكن قوله عن تطور تشيخوف ككاتب مسرحي. فقد كانت مسرحيته المبكرة (اليتيم) توافق تماماً الطريقة التقليدية السائدة في ذلك العصر، وكانت تهدف بشكل واضح إلى إحداث تأثيرات ميلودرامية قوية، وتضمنت محاولتي قتل فاشلتين، وجريمة قتل ناجحة - وهي جريمة قتل البطل - ومحاولة البطلة إلقاء نفسها تحت قطار، إضافة إلى سلسلة من مشاهد الحب الجنوني. بينما مزجت بشكل كبير مسرحيته الطويلة التالية (إيفانوف) بين الميلودراما وعدد من المشاهد المؤثرة بين إيفانوف والمرأتين اللتين تحبانه. حيث يعزف تشيخوف في تلك المسرحية بشدة على أوتار قلب المشاهد. وقد اعترف بنفسه أنه تعمد أن ينهي كل فصل من إيفانوف بموقف فيه إثارة وتشويق، أو كما عبر هو عن ذلك، بإعطاء الجمهور «ضربة على حاق حنكه». ويموت اثنان من الشخصيات الرئيسية ميتة مأساوية، وتنتهي المسرحية بمشهد «عرض» من الميلودراما البالغة التأثير وبانتحار البطل في صباح يوم عرسه. إلا أن تشيخوف أصّر على أنه لا يوجد «أبطال» حقيقيون في المسرحية، بالمعنى الشائع، وأنه تولى المسرحية إجمالاً «بهدوء وسلام.»

حاول تشيخوف في مسرحية (شيطان الغابة) الاستغناء تماماً عن تلك الأساليب القديمة، إلا أنه كان لا يزال غير واثق من نفسه ومندهشاً نوعاً ما مَن نتائج جهوده. لقد أشار في رسالة إلى سوفورن في أيار من عام 1889 قائلاً: «المسرحية غريبة للغاية، وإنني لأستغرب كيف أن أشياء غريبة كهذه تصدر من قلمي.» وكتب فيما بعد إلى الشخص نفسه في الشهر نفسه يقول: «تبين لي أن المسرحية مملة، وتشبه إلى حدٍ ما الفسيفساء، غير أنها أعطتني انطباعاً أنها عمل حقيقي».

ويوجد في رسائل تشيخوف في تلك الفترة ما يشير إلى أنه كان يأمل لمسرحية (شيطان الغابة) نجاحاً أكبر من النجاح الذي حققه في مسرحية (إيفانوف)، لهذا فإن فشل المسرحية قد زعزع ثقته بنفسه ومنعه من متابعة التجربة التي شعر أن أوانها قد استحق منذ زمن طويل. على أية حال، تم الاتفاق مبدئياً على أن مسرحية (شيطان الغابة) لم تكن مسرحية جيدة: إذ إن تشيخوف لم يكن قد امتلك بعد تقنياته الجديدة. لذلك كان نجاحاً أكبر في مسرحية (النورس) بعد هذا بسبع سنوات.

فمنذ ذلك الحين أصبح من الشائع وصف أسلوب تشيخوف المسرحي بكلمة «واقعي». فقد قال بنفسه إنه أراد تصوير «الحياة الحقيقية» كما يعيشها الناس العاديون بالنسبة له: إن المسرحية يجب أن تكتب وفيها يأتي الناس ويذهبون، ويتناولون الطعام، ويتحدثون عن الطقس، ويلعبون الورق. يجب أن تكون الحياة كما هي تماماً، والناس كما هم ـ دون أي تكلف... ليكن كل شيء على خشبة المسرح معقداً وبنفس الوقت بسيطاً كما هو في الحياة تماماً.»

لقد وصفت الوسائل التي حقق بها تشيخوف هذا التأثير الحي بأنها وسائل «غير متكلفة» ويتجنب تشيخوف في مسرحياته التي كتبها في فترة نضجه الحالات الدرامية المثيرة؛ إذ يتم نقل الأحداث الأكثر أهمية في حياة الشخصيات بطريقة غير مباشرة وكأنها تأتي بشكل عرضي. ففي مسرحية (النورس)، على سبيل المثال، تذكر سيرة نينا الحافلة بالأحداث، بما فيها علاقة حبها مع تريفورين، بصورة عابرة تقريباً من خلال محادثة بين رجلين ـ يحبها أحدهما ـ وهو تريبليف ـ حباً جماً. وتتحدث الشخصيات عادة بطريقة غير متتابعة ولا منطقية كما يفعل معظم الناس في الحياة اليومية. كما يتمّ استبعاد الشخصيات والمواقف المبتذلة بعناية، بينما تُعطى

الأحداث العادية التافهة أثراً وأهمية بالغة، وذلك من خلال إيحاء مقارنة ما بين البساطة الظاهرية للأشياء والتعقيد الكامن في المشاعر والحالات. وتظهر الميزة الفردية لكل شخصية فوراً من خلال الملاحظات التي تبدو وكأنها تخرج منهم عرضاً.

ومع ذلك لم يتمكن تشيخوف، من وجهة نظره، من الاستغناء تماماً عن «طرق المهنة» القديمة في مسرحية (النورس)، وذلك نظراً لوجود مشهد غيرة وحب مؤلم بين أركادينا وتريفورين، ومحاولة انتحار يقوم بها تربيليف، وهي المتبوعة بانتحار يتم في النهاية. وهكذا توجد هناك «طلقة المسدس» الشهيرة التي كانت بالنسبة لتشيخوف بمثابة محاولة تسوية مع التقاليد المسرحية القديمة، والتي وجد أنه من الصعب بمكان على حد اعترافه، الاستغناء عنها.

وتشكل مسرحية (الخال فانيا) خطوة متقدمة فيما يخص تطبيق التقنية المسرحية الحديثة بالرغم من أنه لا يزال غير قادر على الاستغناء عن طلقة المسدس، إلا أن الطلقة التي تم إطلاقها في الفصل الثالث من (الخال فانيا) لم تقتل أحداً. صحيح أنه يجري حديث عن الانتحار، ولكن لم يحاول أحد الانتحار. كذلك مشهد الحب بين استروف ويلينا هو أكثر تحفظاً وأقصر من ذلك الذي بين أركادينا وتريفورين.

إن تأثير الإحباط مدى الحياة، والحب غير المتبادل، والزواج المدمر للروح، والفراق دون أمل في اللقاء من جديد، إن تأثير ذلك كله يظهر في مسرحية (الشقيقات الثلاث) عبر لمسات خفيفة جداً بحيث لا يمكن إيصالها إلى الجمهور إلا بتمثيل بارع. توجد في الدراما الحديثة عامة مشاهد قليلة مؤثرة جداً مثل ما بين توزينباخ وإرينا قبل المبارزة، عندما يفشل كلاهما تماماً في التعبير عن القلق والشوق اللذين يعذبانهما. إلا أن طلقة المسدس لا تزال تطلق - وهي تقتل مرة أخرى.

أخيراً في مسرحية (بستان الكرز) اعتمد تشيخوف كُلّيةً على خلق جو جديد لأجل تأثيراته، كما أنه نجح في الاستغناء عن طلقة المسدس هذه المرة لكن هدفه في جعلها «كوميديا خفيفة» لا يمكن اعتباره متحققاً. فقد يضحك الجمهور الفطن

على عادات جييف، وعلى حيل تشارلوتا، وعلى المحاولات المستمرة لمالك الأرض المفلس سميرونوف - بشتشيك في اقتراض المال، ولكنه ليس مؤكداً أنهم سينظرون إلى هذه الشخصيات بوصفها شخصيات مضحكة فحسب. فهذه الشخصيات تثير الشفقة بشعورها الأساسي بالوحدة وبمحاولتها الحفاظ على ماء وجهها. كل الناس في هذه المسرحية يثيرون شفقتنا، حتى أقواهم - آنيا - التي كان عليها أن تعيش وترعى أمها وهي في سن السابعة عشرة، والتي ليس من المحتمل، كما نعرف، أن يكون لحماستها الشبابية للمستقبل البعيد المشرق أية صلة بالواقع الكئيب الفاتر.

لقد احتار كُتاب سيرة تشيخوف أمام التناقض الظاهر بين الطبع السائد في مسرحياته وبين شخصية الكاتب الخاصة. لقد تكلم عنه جميع أصدقائه بأنه الرفيق الجذل المرح دائماً، الذي استمتع بالحياة وأحبها بشكل واضح. مع ذلك فإن مسرحياته ومعظم قصصه القصيرة، وبالرغم مما فيها من ومضات مرح، فإنها تُحدث وقعاً حزيناً إلى أبعد الحدود، لأنها مليئة بالإحباط، والآمال الخائبة، وبطموحات لم تتحقق. فالحياة الروسية التي يصورها غالباً ما تتراءى للمرء بائسة تماماً؛ وقد تكون الشخصيات التي يرسمها محببة إلا أنه ليس فيها الكثير مما يثير الإعجاب أو يمكن الاقتداء به. فكيف يمكن لكاتب مسرحي أن يجمع بين هذه الرؤية عن الحياة الروسية مع روح المرح والدعابة الواضحة التي لا تنضب؟

لعل تشيخوف نفسه يجيب عن هذا السؤال إجابة شافية وذلك على لسان الشخصية الأكثر شبهاً به. لقد كان أقل نقلاً لدى كتابته عن سيرته الذاتية بالمقارنة مع الكُتاب الروس، إذ لم يرسم أية صورة لنفسه في أعماله كما فعل تورغينيف، وليرمونتوف، وليو تولستوي، وحتى بوشكين. إلا أنه كان بين الفينة والأخرى يجعل شخصياته تعبر عن رغباته وآماله العزيزة عليه، أو عن اعترافاته الحميمية جداً. فيقول الدكتور استروف في مسرحية (الخال فانيا) عن نفسه: «أنا أحب الحياة، إلا أنني لا أقدر على تحمل نمط حياتنا أبداً، نمط الحياة الروسية الإقليمية الموحشة، إني أمقتها من كل قلبي.» ويوجد في كل مسرحية من مسرحياته شخصية تتحدث عن المستقبل المشرق، ليس له وإنما للأجيال القادمة. في مسرحية (الشقيقات الثلاث) يوجد فيرشنين. وفي (بستان الكرز) هناك تروفيموف وآنيا، وفي (الخال

فانيا) شخصية سونيا. فالجيل الذي ينتمي إليه تشيخوف كان يعيش ثورة اجتماعية هائلة. كان لدى هذا الجيل نبوءة بأنه سيضحى به، لذا حاول البحث عن معنى لهذه المحرقة على أمل تحقيق السعادة «لأولئك الذين سيأتون من بعدنا».

إن المغزى الاجتماعي لفن تشيخوف المسرحي موضوع واسع، يتجاوز مجال هذه المقدمة. ماذا كان قصده من عرض هذه الشخصيات وهذه الحالات؟ ولماذا كان يعتقد أنه من الضروري «رسم الحياة كما هي والناس كما هم»؟ هل كان عنده درس أخلاقي ليعلمه؟ أين يكمن تعاطفه؟ هذه هي الأسئلة التي لا يزال من الممكن إعطاؤها إجابات مختلفة وحتى متناقضة. ولا يساعدنا تشيخوف نفسه كثيراً في هذا الخصوص: فهو أحياناً يصف شخصياته في رسائله، إلا أنه لا يحكم عليها أبداً. إن طريقته الخاصة في الكتابة الإبداعية موضوعية جداً لدرجة أنها تقدم لنا مادة يمكن تأويلها تقريباً مع أية نظرية أخلاقية، أو اجتماعية أو سياسية. ربما كان، مثل تريبليف في مسرحية (النورس)، يعتقد ببساطة بالحاجة إلى «أشكال فنية جديدة»، وهكذا مضى في إعطائنا هذه الأشكال الجديدة بأقصى ما لديه من قدرة متميزة. وربما بنفوره من كل ما هو متكلف ومتصنع وزائف لم يخلق إلا الصدق والصراحة في شخصيته الروسية الخالصة. وربما دفعه تسامحه الفطري، وحسه المرح المنقذ له، وتعاطفه الشديد مع البشر، ليظهر أن الناس، مهما كانوا ضالين وسخفاء وغير فعّالين، ما زالوا محبوبين. وربما كان يعتقد أنه حتى المتشردون منهم، مثل ميشا في مسرحية (إيفانوف)، ورجال الأعمال الناجحين، مثل لوباخين في مسرحية (بستان الكرز) يستحقون شفقتنا أيضاً.

ومع هذا كله كان أقل الكتاب تعنتاً في الرأي ومن أكثر الرجال إنسانية.■

ما بعد الحداثة
الأعراض الأولى للظاهرة فضل من كتاب «بدايات ما بعد الحداثة»

بيري اندرسون

ت: حسام الدين خضور

ليما - مدريد - لندن

تفترض «ما بعد الحداثة» مصطلحاً وفكرةً رواج مصطلح «الحداثة». وقد ولد المصطلحان، بعكس التوقع التقليدي، في محيط ناءٍ بدلاً من مركز المنظومة الثقافية في العصر الحاضر: لم يأتيا من أوروبا أو الولايات المتحدة، بل جاءا من أمريكا اللاتينية. ونحن ندين بصياغة مصطلح «الحداثة» باعتبارها حركة جمالية إلى شاعر نيكاراغوي، كان يكتب في مجلة غواتيمالية، عن سجال أدبي في البيرو. فقد كان اعتماد تقديم روبن داريو Rubin Dario في عام 1890 لميل وعي ذاتي أخذ اسم الحداثة Modernismo على المدارس الفرنسية المتعاقبة - الرومانسية والبرناسية والرمزية - من أجل إعلان الاستقلال الثقافي عن إسبانيا سبباً في التحرر من ماضي الآداب الإسبانية نفسها، في جماعة تسعينيات القرن التاسع عشر.[1] وفي حين لم تدخل فكرة الحداثة الاستخدام العام في اللغة الإنكليزية قبل منتصف القرن، كانت

---

(1) ريكارد بالما، الأعمال الكاملة، المجلد 2، مدريد 1950، ص 19: الروح الجديدة التي تنفخ الحياة في مجموعة من الكتاب والشعراء صغيرة لكنها مفعمة بالحيوية والبهجة بالانعتاق في أمريكا الإسبانية (اللاتينية هذه الأيام: الحداثة)؟

في اللغة الإسبانية تحظى بالاعتراف قبل جيل. هنا تقدم التخلف على مصطلحات التقدم في المركز - كما كانت «الليبرالية» في القرن التاسع عشر ابتكاراً للثورة الإسبانية ضد الاحتلال الفرنسي في عهد نابليون، وهو تعبير دخيل من إقليم الكاديز في إسبانيا، لم يستخدم إلا بعد زمن متأخر في صالونات باريس أو لندن.

وهكذا ظهرت، أيضاً، فكرة ما بعد «الحداثة» على السطح بداية في العالم الإسباني الخارجي في ثلاثينيات القرن العشرين، قبل جيل من ظهورها في إنكلترا أو أمريكا. وكان فيديريكو دي أونيس Federico de Onis، صديق أونامونو Unamuno وأورتيغا Ortega، هو الذي صاغ مصطلح ما بعد الحداثة، واستخدم المصطلح ليصف تراجعاً محافظاً داخل الحداثة نفسها: تراجعاً سعى إلى ملاذ من تحديه الغنائي الهائل في نزعة كمالية بكماء لفكاهة ساخرة تعنى بالتفاصيل، كان أهم سماتها الأصلية التعبير الأصيل المبتكر حديثاً الذي قدمته للنساء. عارض دي أونيس هذا النموذج - الذي عاش فترة قصيرة، كما ظن - بما أعقبه، نزعة ما فوق حداثية زادت من حدة الدوافع الراديكالية في الحداثة إلى ذروة جديدة، في سلسلة من الحركات الطليعية التي كانت تبدع وتنتج «شعراً معاصراً» ذا امتداد عالمي[1]. ظهرت أنطولوجيا دي أونيس المشهورة لشعراء اللغة الإسبانية، التي نُظِّمت وفقاً لهذه الخطة، في مدريد عام 1934 عندما استولى اليسار على السلطة في الجمهورية وسط العد العكسي للحرب الأهلية. وقد أنهت الأنطولوجيا، المكرسة لذكرى أنطونيو ماشادو Antonio Machado، رؤيتها الشاملة لما بعد الحداثة بلوركا Lorca وفاليخو Vallejo وبورخيس Borges ونيرودا Neruda.

---

(1) فيديريكو ديل أونيس، أنطولوجيا الشعر الاسباني وأمريكا اللاتينية (1882-1932)، مدريد 1934، ص xiii -xxiv. بالنسبة لوجهة نظر دي أونيس بشأن خصوصية حداثة العالم الناطق بالاسبانية التي اعتقد أن ممثليها المفكرين هم مارتي وأونامونو. راجع ... نيسان- حزيران 1953 ص 95-103. هناك لوحة مركبة جميلة لداريو نفسه في الأنطولوجيا ص 143-152. خلال الحرب الأهلية، قيدت الصداقة مع أونامونو دي أونيس، لكن رؤيته الأساسية يمكن العثور عليها في إحيائه لذكرى ماشادو: أنطونيو ماشادو (1875-1939)، La Torre، كانون الثاني- حزيران 1964، ص 16، ومن أجل ذكرياته عن موقفه في ذلك الوقت، راجع أوريليو بيغو "أونيس، الإنسان،" La Torre، كانون الثاني- آذار 1968، ص 95-96.

انتقلت فكرة مصطلح أسلوب ما بعد الحداثة، التي صاغها دي أونيس، إلى معجم مفردات النقد في البلدان الناطقة بالاسبانية، ولو أن الكتاب اللاحقين نادراً ما استخدموها بدقته[1] لكنها ظلت دون صدى واسع. ولم يظهر المصطلح في العالم الذي يتكلم اللغة الإنكليزية إلا بعد عشرين سنة في سياق مختلف جداً كمقولة تاريخية أكثر منها جمالية. فقد برهن أرنولد توينبي Arnold Toinbee في مجلده الأول، **دراسة التاريخ**، الذي نشر أيضاً في عام 1934، أن تزامن القوتين الكبيرتين، النهوض الصناعي والنهوض القومي، هو الذي شكّل التاريخ المعاصر في الغرب. ومع ذلك، دخل النهوض الصناعي في تناقض مدمر مع النهوض القومي منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، عندما تجاوز مستوى الصناعة الدولي الحدود القومية، ومع ذلك انتشرت عدوى القومية نفسها نزولاً إلى جماعات إثنية أصغر وأقل قابلية للحياة. ونشبت الحرب العظمى من النزاع بين هذه الميول، التي أوضحت على نحو لا يقبل الخطأ أن عصراً قد بدأ لم يعد من الممكن فيه للسلطة الوطنية أن تكون مكتفية بذاتها. وكان واجب المؤرخين أن يجدوا أفقاً جديداً مناسباً لهذه الحقبة، التي لم يكن من الممكن أن توجد إلا في مستوى من الحضارات أكثر تقدماً، تتجاوز مقولة الدولة الأمة البالية.[2] وكانت هذه هي المهمة التي وضعها توينبي لنفسه في المجلدات الستة لدراسته التي لم تكتمل قبل عام 1939.

وفي الوقت الذي استأنف توينبي فيه النشر بعد خمس عشرة سنة، تغيرت نظرته. فقد أثبتت الحرب العالمية الثانية فكرته الأصلية - عداوة عميقة للقومية وشك حذر في النزعة الصناعية. وأكدت تصفية الاستعمار، أيضاً، نظرة توينبي المرتابة بالإمبريالية الغربية. وأخذ عندئذ تقسيم الأحقاب، الذي اقترحه قبل عشرين سنة، إلى

(1) لم يكن هذا الاستخدام محصوراً بالعالم الناطق بالإسبانية، بل امتد إلى البرازيل أيضاً. راجع، من أجل مثال مثير للاهتمام، بزيرتادي فريتاس، Forma e Expressão no Romance Brasileiro- Do periodo colonial à época pos-modernista ريو دي جانيرو 1947، حيث الحداثة البرازيلية تؤرخ من سيمانا الفن الحديث في ساوبولو عام 1922، بتأثير المستقبلية، ارتبطت بشكل أساسي من انشقاق ماري ودي أندرادي، رتبت ما بعد الحداثة للبدء.

(2) دراسة في التاريخ، المجلد 1 لندن 1934، ص. 12- 15.

عصور شكلاً أكثر وضوحاً في ذهنه. وفي مجلده الثامن، الذي نشر عام 1954، أعطى توينبي العصر، الذي بدأ بالحرب الفرنسية البروسية، اسم «العصر ما بعد الحديث» لكن تعريفه له بقي سلبياً في الجوهر. كتب: «غدت الجماعات الغربية «حديثة» حالما نجحت في إنتاج بورجوازية كبيرة العدد كفاية ومؤهلة كفاية لتصبح المكوِّن المهيمن في المجتمع.»[1] في المقابل، لم تعد هذه الطبقة المتوسطة في العصر ما بعد الحديث في مركز السلطة والسيطرة. كان توينبي أقل وضوحاً بشأن ما تبع ذلك. لكن العصر ما بعد الحديث اتسم بالتأكيد بتطورين: بروز الطبقة العاملة الصناعية في الغرب، ومحاولة النخب المثقفة المتتالية خارج الغرب فهم أسرار المعاصرة وقلبها ضد الغرب. وقد ركزت ملاحظات توينبي الأكثر ثباتاً بشأن ظهور العصر ما بعد الحديث على الأخيرة. وكانت أمثلة اليابان في مرحلة الميجي، وروسيا البلشفية وتركيا الكمالية والصين الماوية، التي ولدت للتو.[2]

لم يكن توينبي معجباً شخصياً بالأنظمة الناشئة، لكنه انتقد الأوهام المتغطرسة للغرب الإمبراطوري المتأخر بقسوة. كتب في نهاية القرن التاسع عشر: «كانت طبقة متوسطة غربية مزدهرة ومرتاحة على نحو لم يسبق تفهم الأمر باعتباره مسألة أن نهاية عصر ما في تاريخ مدنية ما هي نهاية للتاريخ نفسه - على الأقل طالما كانت هي ونمطها هما المعنيان. كانت تتخيل، لمصلحتها، أن الحياة الحديثة المعقولة والآمنة والمرضية يجب أن تبقى بطريقة عجيبة حاضراً خالداً.»[3] وظل الرضا عن الذات لدى البرجوازية الغربية ما بعد الحديثة ثابتاً حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى ما بعد الحديثة عام 1914 في المملكة المتحدة وألمانيا والولايات المتحدة الشمالية لا تنسجم بتاتاً مع هذا العصر.[4] وبعد أربعة عقود، قرر توينبي الذي واجهته إمكانية حرب ثالثة، نووية، أن مقولة الحضارة نفسها، التي شرع بها ليعيد كتابة نموذج التطور البشري، فقدت صلتها بالموضوع. في أحد المعاني، الحضارة

(1) دراسة في التاريخ، المجلد 8، ص. 338.

(2) دراسة في التاريخ، المجلد 8، ص. 339 – 346.

(3) دراسة في التاريخ، المجلد 9 لندن، 1954، ص. 420.

(4) دراسة في التاريخ، المجلد 9، ص. 421.

الغربية - باعتبارها هيمنة مطلقة العنان على التكنولوجيا - غدت كونية، لكن ذلك لم يعد يعني إلا التدمير المتبادل الشامل. وصارت السلطة السياسية العالمية، التي تقوم على هيمنة قوة واحدة، هي الشرط لأي عبور آمن من الحرب الباردة. لكن في النهاية، لا يمكن أن يضمن مستقبل الكوكب إلا دين عالمي جديد، سيكون بالضرورة إيماناً توفيقياً بين مختلف الأديان.

شانشي- أنغور- يوكتان

تتجمع مواطن ضعف توينبي المنهجية واستنتاجاته النبوئية، لتعزل عمله في وقت كان فيه الالتزام بالمعركة ضد الشيوعية متوقعاً أن يكون أقل غموضاً. بعد سجالاته الأولى، نُسِيَ بسرعة ونُسيَ معه الزعم القائل بأن القرن العشرين سبق أن وُصف أنه العصر ما بعد الحديث. لم تكن هذه هي الحال مع تأصيل المصطلح في أمريكا الشمالية المعاصر عملياً - في الحقيقة أبكر قليلاً. بدأ تشارلز أولسن Charles Olson، الذي كتب إلى صديقه الشاعر روبرت كريلي Robert Creeley عند عودته من يوكتان في صيف عام 1951، بالحديث عن «عالم ما بعد حديث» يقع بعد عصر الاكتشافات الإمبراطوري والثورة الصناعية. وكتب بعد ذلك بقليل: كان «النصف الأول من القرن العشرين هو الساحة التي ينظم عليها تحول العصر الحديث إلى ما سيغدو ما بعد الحديث أو ما بعد الغرب.»[1] وفي 4 تشرين الثاني 1952، اليوم الذي انتخب فيه أيزنهاور رئيساً، وضع أولسن، الذي كان يقدم ظاهرياً معلومات لدليل سيرة ذاتية لمؤلفي القرن العشرين، بياناً بالغ الدقة استهله بالكلمات التالية: «تغييري هو ذاك الذي أفهم فيه أن الحاضر هو التمهيد، ليس الماضي» وينتهي

(1) تشارلز أولسن وروبرت كريلي، الرسائل الكاملة، المجلد 7، سانتا روزا، 1987، ص. 75، 115، 241 ــ الرسائل المؤرخة في 51/8/9، 51/8/20، 51/10/3. الأخيرة بيان مطول، أعطاه أولسن عنوان "القانون"، حيث فعل لرعب النووي ينهي العصر الحديث. ومنذ زمن قريب جداً، صفع الباب مغلقاً. ويكتب أولسن: الكيمياء الحيوية هي ما بعد الحديث، وعلم الإلكترونيات يغدو علم التواصل، وصار الإنسان "صورة ذهنية" للآلة المؤتمتة. ص. 234.

بوصف ذلك «الحاضر الحي الجاري» أنه ما بعد الحديث، ما بعد الإنساني، ما بعد التاريخي.[1]

لقد جاء معنى هذه المصطلحات من مشروع شعري مميز. فجذور أولسن السياسية تمتد إلى الصفقة الجديدة. وكان في **كي وست** في مطلع عام 1945 يقضي الشتاء مع مسؤولي الحزب الأصدقاء بعد الفوز الانتخابي وينتظر منصباً رفيعاً في الإدارة الجديدة، فقد كان ناشطاً في حملة روزفلت الرئاسية الرابعة ويرأس قسم الجنسيات الأجنبية في اللجنة الوطنية الديمقراطية. وهناك، فجأة، غيَّر مسار حياته، وبدأ يخطط ملحمة بعنوان **الغرب**، تغطي تاريخ العالم الغربي كله منذ جلجامش - أوديسيوس الأخير - إلى الحاضر الأمريكي، وكتب قصيدة، أخذت في الأصل عنوان **برقية**، يرفض فيها المنصب العام، وليس المسؤولية السياسية: «تبقى قضايا الإنسان هماً رئيساً.» وعندما عاد إلى واشنطن كتب أولسن عن ملفيل Melville ودافع عن باوند Pound، وعمل لأوسكار لانج Oskar Lange - صديق من زمن الحرب، صار عندئذ السفير البولوني في الأمم المتحدة - حاول كسب الإدارة لصالح الحكومة الجديدة في وارسو. وعارض إعادة تسمية ترومان مرشح مؤتمر الحزب الديمقراطي عام 1948 جراء القلق الذي أحدثه القصف النووي لهيروشيما وناغازاكي.[2]

لكن عندما غدا مستعداً لبدء العمل على موضوعه الملحمي، تغير اتجاهه. ففي عام 1948، كتب في **ملاحظات لفرضيته: الإنسان مستقبل**: الفضاء علامة التاريخ الجديد، ومقياس العمل الجاري الآن هو عمق إدراك الفضاء، كفضاء يبلغ عن أشياء وكفضاء يحتوي على أسرار إنسان يفتح المجالات الضيقة المعاصرة في تناقض مع الزمن... الإنسان كشيء، لا ككتلة أو كشيء اقتصادي تام، هو البذرة المدفونة في كل صيغ العقل الجماعي الناشئة عن فكر ماركس. وهذه البذرة، ليس تكتيكها الذي يضمن موضوعياً أصواتها أو انقلاباتها، هو سر القوة والحق المزعوم للجماعية على عقول الأفراد. إنها الحبة في الهرم، وإذا سمح لها أن تتعفن مدة أطول على نحو غير

(1) كتاب القرن العشرين — الملحق الأول، نيويورك، 1955، ص. 741 – 742.

(2) راجع كلارك وتشارلز أولسن، رمزية حياة شاعر، نيويورك 1991، ص. 84، 93، 107، 112، 118.

ملحوظ ستفسد الجماعية الهرم كما فعلت في النازية وكما تمتلك الرأسمالية بالمثل قانوناً متناقضاً. (يضيف: الفشل الدائم في تقدير ما الذي ستفعله آسيا للجماعية، الكمية الموضوعية لناسها كافية لإزاحة الكرة الأرضية، إذا تركنا جانباً القوة الأخلاقية لزعمائها أمثال، نهرو وماو وجاهرير).[1] ومن هؤلاء الأخيرين، كان لأحدهم لحظة خاصة لدى أولسن. ففي عام 1944، عندما كان يتعاون مع البيت الأبيض في مكتب أخبار الحرب، غضب لانحياز الولايات المتحدة إلى نظام الكومنتانغ في الصين والكراهية للقاعدة الشيوعية في ينان Yenan. وبعد الحرب، أبقاه اثنان من أصدقائه على صلة بالتطورات الصينية هما: جان ريبود Jean Riboud، وهو مصرفي فرنسي شاب كان ناشطاً في المقاومة، صار عندئذ شريكاً في مصرف كارتييه برنسون في نيويورك. وروبرت باين Robert Payne، كاتب لفرقة مالروفية، ومحاضر في كونمينغ خلال الحرب اليابانية الصينية ومراسلاً، من ينان بعد ذلك، تقدم يومياته صورة ذهنية يتعذر محوها عن الانهيار الأخلاقي لنظام شيانغ كاي شك، وصعود بديله ماو عشية الحرب الأهلية.[2]

في اليوم الأخير من كانون الثاني عام 1949، بعد حصار سلمي، زحفت القوات الشيوعية إلى بكين وأنهت تحرير الصين الشمالية الشرقية، وفي الحال تقريباً، بدأ أولسن بتأليف قصيدة اعتبرت رداً على عمل إليوت الحداثي الرائع - في كلماته الشخصية، **عمل معارض** للأرض اليباب.[3] وقد أنهى المسودة الأولى قبل أن يعبر جيش التحرير الشعبي يانغتسي Yangtze. واستكملت القصيدة في الصيف في بلاك ماونتن. كانت شانغهاي قد سقطت، لكن كوانجو وشونكين كانتا لا تزالان تحت سيطرة الكومنتانغ. ولم تكن جمهورية الشعب قد أعلنت بعد. لا تضع قصيدة **طيور القاوند**، باستهلالها العظيم الأحادي المقطع:

---

(1) ملاحظات للفرضية: الإنسان مستقبل، boundary,2, II, 1-2 خريف عام 1973، شتاء عام 1974، ص. 2-3.

(2) روبرت واين، الصين إلى أين؟ نيويرك 1954، يقظة الصين، نيويرك، 1947.

(3) بالنسبة لملاحظة مخطوطة أولسن التي تعرف قصيدته بأنها معارضة قصيدة إليوت، راجع مادة جورج بتروبك الرزينة، قصية تشارلز أولسن "طيور القوند" وعلم شعر التغيير، أمريكان بويتري، السنة السادسة، العدد 2، شتاء 1989، ص.56-57.

ما الذي لا يتغير/ هل الإرادة بالتغيير

الثورة الصينية تحت رمز الجديد، بل القديم. تبدأ القصيدة بأسطورة تجارة أنكور وات بريش طيور القاوند الأزرق والأخضر وأحجية صخرة بلوتارك في دلفي، ويتعقب مسار تقرير ماو إلى الحزب الشيوعي الصيني ـ الزمان والمكان في تقابل حاد.

لقد فكرت بحرف الياء على الصخرة، وما قاله ماو
«النور
لكن طائر القاوند
«في الفجر
لكن طائر القاوند طار غرباً
«إنه أمامنا!»
أخذ لون صدره
من حرارة الشمس الحادة!

النقلة الغنائية مبتسرة: علم الطيور يبدد الصفات الأسطورية للمجموعات الرباعية الأربع:

الأساطير هي
الأساطير. وطائر القاوند الميت، المعلق
لن يشير إلى رياح مفضلة،
أو يحول دون الصاعقة. ولا، بصنعه عشاً،
تركد المياه لسبعة أيام في العام الجديد.

بعيداً من أي جريان عميق في نفق مصرف ما، ينشئ الطائر المتجه غرباً عشاً بشعاً من بقايا فريسته. ما هو رائع ومتعدد الألوان ينشأ في القذارة والعتمة:

على تلك النفايات
(فيما تتراكم تأخذ بنية شكل كوب) يولد الفتيان.

و، فيما يتغذون وينمون،
يغدو هذا العش المكون من الغائط والسمك المتفسخ
كتلة متقطرة نتنة.
واستنتج ماو:
يجب علينا
أن ننهض
ونتصرف جيداً![1]

لكن القصيدة، تواصل بعزم وثبات بطريقة شمولية
النور في الشرق. نعم، ويجب أن ننهض ونتصرف. لكن في الغرب،
رغم العتمة المرئية (البياض الذي يغطي الجميع) إذا نظرت، إذا
استطعت أن
تتحمل، إذا استطعت، طويلاً كفاية
طالما كان ذلك ضرورياً له، يجب على دليلي
أن ينظر إلى اصفرار تلك الوردة الباقية زمناً طويلاً جداً،
وهكذا عليك

بالنسبة للشعوب الأصلية التي جاءت ذات زمن من آسيا، وحضاراتها ـ مهما كانت كئيبة ـ كانت أقل وحشية من تلك الحضارات الأوروبية التي غزتهم وتركتهم لتعويذات أسلافهم في حياة يجب أن تستعاد. ويردد صدى بيت من قصيدة لنيرودا Ahuras de Macchu- Picchu ترجمت قبل بضعة أشهر ـ
ليس موتاً واحداً، بل وفيات كثيرة،
ليس تكيّفاً بل تغييراً، الرد يثبت،

(1) يشكل نداء ماو الكلمات الأخيرة في تقريره إلى اجتماع اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني الذي عقد في 25-28 كانون الأول في Yangiiagou في Shaanxi، راجع الوضع الراهن ومهماتنا، الأعمال المختارة، المجلد 4، بكين 1969، ص. 173. عرضها أولسن في الترجمة الفرنسية للخطاب الذي نقله له جين ريبود.

الرد هو

القانون.

- تنتهي القصيدة بالبحث عن مستقبل مخبأ في اليرقانات والأنقاض

أطرح عليك سؤالك،

هل ستكشف الغطاء عن العسل/ أين هي اليرقات؟

إني أصطاد بين الصخور

ظهر بيان أولسن الجمالي، الشعر، الذي يستخدم الإسقاطات، في العام التالي. وغدا دفاعه عن إنشاء الحقل المفتوح تطويراً لخط باوند ووليامز المؤمن بالحقائق الموضوعية بيانه الأكثر تأثيراً. لكن تلقيه فشل بشكل عام باحترام شعار «الشكل ليس أكثر من تمديد محتوى ما»[1]- الذي تبناه من كريلي Crealey - في شعر أولسن نفسه. ومنذئذٍ لم تعامَل إلا قلة من الشعراء بطريقة أكثر رسمية. في الواقع، تصنع موضوعات أولسن معارضة معقدة لا تشبه أية معارضة أخرى. ناقد شرس للنزعة الإنسانية العقلانية - «تلك الفرضية الغربية التي عارض الإنسان الغربي نفسه بواسطتها بين كونه مخلوقاً ما في الطبيعة وتلك الكائنات الأخرى في الطبيعة التي يمكن، دون حط من شأنها، أن ندعوها أشياء»[2] - ربما بدا أولسن قريباً من المعنى الهايدغري للكائن باعتباره الكمال الأساسي. ومع ذلك فقد عامل السيارات كأشياء منزلية مألوفة في شعره، وكان الشاعر الأول الذي سيعتمد على سيبرنتيك نوبرت واينر Nobert Wiener. كان أكثر انجذاباً إلى الثقافات القديمة، ثقافات المايا وما قبل سقراط، معتبراً ولادة علم الآثار تقدماً حاسماً في المعرفة الإنسانية، لأنه قد يساعد على استعادة الثقافات القديمة. لكنه رأى المستقبل مشروعاً جماعياً لعزم الإنسان الذاتي - الإنسان «كمستقبل.» كان آناكسيماندر Anaximander يكمن في إحدى نهايتي خياله وكان ريمبود Rimbaud في الأخرى. انتحل أولسن الديمقراطي

(1) الشعر الإسقاطي، الكتابات المختارة لتشارلز أولسن، تحرير روبرت كريلي، نيويورك، 1966، ص.16.

(2) الشعر الإسقاطي، ص. 24.

والمعادي للفاشية، شخصية ييتس Yeats ليدافع عن باوند لئلا يُسجَن، وكوطني قدم ربما القصيدة الوحيدة غير المعمّاة عن الحرب الأهلية في الولايات المتحدة.[1] جاءت الثورة المعاصرة من الشرق، لكن أمريكا أُلحِقتْ بآسيا: عكست ألوان الفجر في الصين وألوان الطيران إلى الغرب ضوء مدار وحيد. العبارة التي استخدمها أولسن ليصف نفسه ـ «بعد الوصف، عالم آثار الصباح»ـ يدرك معظم تلك المعاني.

كان ذلك هنا، عندئذٍ، أن تجمعت عناصر مفهوم إيجابي للعصر ما بعد الحديث أولاً. لدى أولسن، رُبطت نظرية جمالية بتاريخ نبوئي بأجندة تجمع بين الابتكار الشعري والثورة السياسية في تقليد كلاسيكي لأنصار النظرية الطليعية في أوروبا ما قبل الحرب. والاستمرارية مع مزاج الحداثة الأصلي، في معنى كهربائي للحاضر باعتباره مستقبلاً ذا أهمية بالغة، لافتة للنظر. لكن لم تتبلور نظرية مكافئة. فأولسن، الذي ظن نفسه أنه جبان، استجوبه مكتب التحقيقات الفيدرالي لارتباطات مشبوهة خلال فترة الحرب في مطلع الخمسينيات. وأغلقت كلية بلاك ماونتن Black Mountain، التي كان آخر مديريها، أبوابها عام 1954. وغدا شعره، في سنوات الرجعية، أكثر تيهاناً وغموضاً. وفقدت دلالة ما بعد الحديث أهميتها.

نيويورك ـ هارفارد ـ شيكاغو

مع نهاية الخمسينيات، عندما ظهر المصطلح ثانية، انتقل إلى أيدٍ أخرى، بطريقة عرضية إلى هذا الحد أو ذاك، باعتباره علامة سلبية لما كان أقل من حديث لا أكثر. وفي عام 1959، استخدم سي رايت ميلز C. Wright Mills و إرفنغ هو Irving Howe، ليس مصادفة، فكلاهما ينتميان إلى بيئة يسار نيويورك الجديد، المصطلح بهذا المعنى. فالباحث الاجتماعي، استخدم المصطلح، في أسلوب أكثر سخرية، ليشير إلى عصر امتلكت فيه مُثُل الليبرالية والاشتراكية الحديثة كل شيء لكنها

(1) حكايات الرب الأخيرة، التي تبدأ بـ: النوؤم يواجه العنفات كبدائل كل للآخر/ للأمريكيين، وتنتهي بـ: لم يسرع غرانت/ هو فقط امتلكها الأكثر// أكثر من الميت الأخير. قارن الشعائر ذات المعاني الجيدة في قصيدة من أجل قتلى الاتحاد.

انهارت، لأن العقل والحرية قسما الشركة في مجتمع ما بعد حداثي بين اندفاع أعمى وتكيّف فارغ.[1] واستعاره الناقد في نبرات أكثر اعتدالاً ليصف عملاً أدبياً تخيلياً معاصراً غير قادر على تحمل التوتر الحداثي في مجتمع يحيط به لم تعد أقسامه الطبقية متبلورة مع ازدهار ما بعد الحرب.[2] وبعد عام، أعطى هاري ليفن Harry Levin فكرة أشكال ما بعد الحداثة انعطافة أكثر حدة معتمداً على استخدام توينبي، ليصف أدباً متوسط الجودة رفض معايير الحداثة الثقافية الصعبة لصالح توليفة جبين متوسط مسترخٍ - رمز للمشاركة في جريمة بين الفنان والبورجوازي، عند مفترق طرق مشبوه بين الثقافة والتجارة.[3] هنا تكمن بدايات نسخة ازدرائية على نحو لا لبس فيه لما بعد الحداثة.

في الستينيات، تغيرت بوصفها إشارة عرضية ثانية، ولا تزال كذلك إلى حد كبير. وعند منتصف العقد، خاطب الناقد لزلي فيدلر Leslie Fiedler، النقيض المعتدل لـ ليفن، مؤتمراً رعاه مؤتمر الحرية الثقافية، الذي أنشأته وكالة المخابرات المركزية للعمل على الجبهة الثقافية في الحرب الباردة، وفي هذه البيئة البغيضة، أعلن ظهور حساسية جديدة في أوساط الجيل الشاب في أمريكا، الذي كان مكوناً من «المنبوذين

(1) نحن في نهاية ما يدعى العصر الحديث، مثلما أعقبت العصور القديمة قرون عديدة من الهيمنة الشرقية التي يدعوها الغربيون محلياً عصور الظلام، هكذا الآن العصر الحديث تعقبه فترة ما بعد الحديث، سي رايت ميلز، الخيال السوسيولوجي، نيويورك 1959، ص. 165-167.

(2) إرفنغ هو، مجتمع الجماهير، والرواية ما بعد الحديثة، Partisan Review صيف 1959، ص. 420-436، التي أعيد طبعها في Modern Decline نيويورك 1970، ص. 190 190-207، مع حاشية. مقالة هو، على الرغم من أنها لا تشير إلى عمل ميلز، فإنها تعتمده عليه بشكله واضحة، ولا سيما في الياقة البيضاء. راجع خاصة وصفه لمجتمع الجماهير، أنه نصف ممن يتلقى المعونة الاجتماعية ونصف من العسكر، الذي تنهار فيه الأوساط الاجتماعية المتماسكة.

(3) ما هي الحداثة؟ The Massachusets Review آب 1960 ص. 609-630، أعيد طبعها في مقتطفات، نيويورك 1966 ص. 271-295، مع ملاحظات تمهيدية.

من التاريخ» ـ المتحولين الثقافيين، الذين كانت قيم اللامبالاة وعدم الارتباط وعقاقير الهلوسة والحقوق المدنية تجد عبارات الترحيب بها في أدب جديد ما بعد حديث.[1] هذا، أوضح فيدلر لاحقاً في مجلة البلاي بوي Playboy، ما سيعبُر الطبقات ويمزج الأجناس الأدبية، وينكر السخرية والوقار في الحداثة، دون الحديث عن تمييزه بين النوعية الجيدة والنوعية الرديئة، في عودة غير مقيدة إلى الأعمال الوجدانية والمحاكاة المضحكة. وبحلول عام 1969، يمكن رؤية تخلي فيدلر عما بعد الحديث في مزاعمه عن الانعتاق الشعبي والتحرر الغريزي، فيما يقدم صدى مجرداً من السياسة بتعقل عن انتفاضة الطلاب في ذلك الوقت، بطريقة أخرى، يجب ألا تُنسَب إلى اللامبالاة في التاريخ.[2] ويمكن كشف انحراف مماثل في سوسيولوجيا أميتاي إيتزيوني Amitai Etzioni، الذي اشتهر فيما بعد لتبشيره بالجماعة الأخلاقية، والذي كتابه «المجتمع النشط» ـ المكرس لطلابه في جامعتي كولومبيا وبركلي في سنة انتفاضة الحرم الجامعي ـ قدم فترة ما بعد حديثة، تبدأ من نهاية الحرب، التي كانت تنهار فيها الشركات الكبيرة والنخب الراسخة، واستطاع المجتمع لأول مرة أن يغدو في وضع ديمقراطي أي كان «سيد نفسه.»[3] وعكس حجة **الخيال السوسيولوجي** هو كل شيء إلا أن يكون كاملاً.

لكن إذا عكس فيدلر وايتزيوني استخدامات هو وميلز بتناسق صارم، وكانت كلها لا تزال ارتجالاً اصطلاحياً أو أحداثاً وقعت مصادفة. ومادام الحديث ـ سواء كان جمالياً أو تاريخياً ـ هو في المبدأ ما يمكن أن يسمى المطلق الحاضر، فهو يخلق صعوبة غريبة لتعريف أية فترة بعده، وذلك سيغيره إلى ماضٍ نسبي. وفي هذا

(1) المتحولون الجدد، Partisan Review، صيف 1965، ص. 505-525، أعيد طبعه في Collected Papers، السنة 2، نيويورك 1971، ص. 379-400. شكا ه،، كم يمكن أن يتوقع، من هذا النص في دراسة شديدة الشكوى في نيويورك Intellectual commentary في تشرين الأول 1968، ص. 49، وأعيد طبعها في Modern Decline، 260-261.

(2) اعبر الحدود، اردم الفجوة، مجلة البلايبوي 1969، ص. 151-230، 252-258، وأعيد طبعها في Collected Papers المجلد 2، ص. 461-485.

(3) المجتمع النشط، نيويورك 1968، ص. 711، 528.

المعنى، فإن القيام بتغيير سابقة بسيطة ـ تشير إلى ما سيأتي لاحقاً ـ مُتضمَّن عملياً في المفهوم بذاته. وذلك ما يمكن أن يعوّل عليه إلى هذا الحد أو ذاك مسبقاً ليتكرر حيثما يحتاج الضال إلى علامة فارقة مؤقتة يمكن الإحساس بها. وكان لجوء هذا النوع إلى المصطلح ما بعد الحديث ذا أهمية ظرفية دائماً. أما التطور النظري فمسألة أخرى، ففكرة ما بعد الحديث لم تمتلك أي انتشار حتى السبعينيات.■



الترجمة في ضوء رؤية العالم وثقافة النص

ت: أ. د. عبد القادر سلامي(*)

تسعى الدراسة التالية إلى الوقوف على مضامين ونماذج من هذه النُّقول التي قد تتعذّر ترجمتها على أكثر المترجمين مراساً من لغة الغرب وإليها، ناهيك عما قد يتعذر منها خاصة إذا قام عليها غير المختصّ من الأفراد أو المجامع، غير المضطلع من لغة تكثر فيها المقابلات الحيّة معجماً المغيبة تداولاً في اللغة الهدف، والعربية أهمّها في الوقت الرّاهن، مستعرضين ذلك من حيث الواقع والأسباب.

***تقديم:**

لئن ارتبطت الترجمة بمعان لغوية أهمّها:سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته أو تفسير الكلام وشرحه أو التفسير لما عَجُم واستغرب[1]؛ فإنّ المنظرين والكتاب المترجمين يتّفقون على أنّها تعني من حيث الاصطلاح: «نقل كلام أو نصّ من لغة إلى أخرى». فابن المقفع (ت142هـ) عند ابن النديم (ت438هـ) أحد النقلة من الفارسي إلى العربي. [2] ويعد عادل زعيتر أحد هم في العهد الحديث. وليس أي

(*) قسم اللغة العربية وآدابها ــ كلية الآداب واللغات ــ جامعة تلمسان.

(1) ينظر: الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، 1928/5، مادة (رجم) والفيروز آبادي: القاموس المحيط، 4/ 84، مادة (ترجم) وابن منظور: لسان العرب، 229/12، مادة(رجم) وإبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، 83/1، مادة(ترجم).

(2) ابن النديم: الفهرست، ص 523.

نقل لنص في لغة إلى نص في لغة أخرى هو الترجمة، إذ إن للنقل قواعد محدّدة لا بدّ من أن نراعيها، وإلاّ فقدنا الحقّ في تسمية النص المترجم ترجمة.[1]

هذا، وتظل رؤية العالم وثقافة النص هما المناخ الذي يحدد طبيعة العمل وأدواته، إذ تختلف الترجمات الإبداعية للنصوص الخالدة مثل الإلياذة لهوميروس والكوميديا الإلهية لدانتي عن راوية لتشارلز ديكينز دون الانتقاص طبعا من قيمة هذا الأخير. والمترجم في أثناء العمل يستخدم ذاكرته اللغوية وذوقه الجمالي في قراءة النص قبل استحضار أدوات العمل، وهنا لابد من التذكير بأن المترجم غير المتذوق لجماليات النص بلغته الأصلية غير قادر على نقلها إلى لغة أخرى مهما كان هذا المترجم قديراً ومتمكناً من تقنيات الترجمة.

1 ـ الترجمة ورؤية العالَم:

هناك وجهة نظر في هذا الشأن قدّم لها عالم اللغة الألماني الشهير «إدوارد سابير» وطورها تلميذه «بنيامين لي ورف»، لذلك تمت تسميتها بنظرية «سابير ـ ورف»، في حين فضل بعضهم تسميتها بـ«نظرية الاتصال اللغوي»، ومفادها أنّ الترجمة بين لغتين مختلفتين أمرٌ مستحيلٌ. ولئن كانت لا ترقى إلى مستوى الإجماع، على الرغم من كونها على درجة كبيرة من الأهمية، إلاّ أنّه يمكن التعبير عن تلك النظرية بطرق عدة وبدرجات متباينة وإن كانت الصياغة الشائعة لها تقول: «يؤثر تركيب لغتنا بدرجة كبيرة على الطريقة التي نستوعب العالم بها».[2]

لقد اشتغل «ورف» مفتشاً في تأمين الحرائق قبل اشتغاله بعلم اللغويات، فأمكنه وفق تحريات قام بها حرص العمّال في تعاملهم مع أنابيب الغاز الملأى، في مقابل تراجع ذلك الحرص عند التعامل مع الأنابيب الفارغة. وهو تصرّف غير سليم؛ لأنك إذا أشعلت ثقاباً في أنبوب مملوء فإنّ الغاز يشتعل على الفور، أمّا إذا أشعلت أنبوبة فارغة فإن الغاز المتبقى داخلها والمتبخّر سينفجر بعنف، لذا تمكّن «ورف» من أن يستنتج وجود شيء ما يحوم حول معنى كلمة «فارغ» والتي حثّت العمال على مثل هذه اللامبالاة أو هذا الفعل الطائش.[3]

(1) أسعد مظفر الدين حكيم: علم الترجمة النظري، ص40.

(2) ر. ل. تراسك: أساسيات اللغة، ص70.

(3) المرجع السابق، ص70 ـ 71.

إن مسألة تعذر الترجمة في الأساس تنطلق من فكرة أن لكل لغة نظرة مختلفة ورؤية خاصة للعالم. هذه الرؤية التي تجعل رجل الإسكيمو يعبّر بألفاظ وتعابير متنوعة عن مختلف حالات وأسماء الثلج وتجعل من العربي يتقن في وصف الإبل وما يدبُّ في الصحراء، هي التي تجعل من طبق اللحم الحلو بالبرقوق الذي يعدُّ أشهى الأطباق في منطقة المغرب العربي، محطَّ ريبةٍ وشكٍّ في المشرق الذي يعدُّ أكل اللحم النيِّئ من المقبلات الشهية (الكبَّة النيئة). وكذلك فكلمة «حلزون» Escargot مرتبطة بذهن الفرنسي بفكرة الاختصاص الرفيع للمطبخ الفرنسي، بينما هي تثير قرف الألماني واشمئزازه.[1]

ولا غرو أن «أولت المدرسة الألمانية، ومن أقطابها رايس وفيرمر(1991م) أولوية قصوى لركن الثقافة في الترجمة، إلى درجة أنّ سنيل ـ هورنبي(1988م) أجزمت أنّ الترجمة تقع بين ثقافتيْن لا لغتَيْن».[2]

كما أن الحديث عن ثقافة النص يعني الحديث عن وظيفة العلامة أو الإشارة اللغوية «sign(e)» التي تكتسب طبيعتها ومشروعيتها من النسق اللغوي «السياق»[3]

(1) ينظر:

Wills ‹w. ‹The science of translation problems and methods ‹gunter ‹p 40.

(2) محمد الديداوي: الترجمة والتواصل، ص81.

(3) يدلُّ السياق من حيث الاصطلاح على تتابُع الكلام وأسلوبه الذي يجري عليه. ويقصد به جِوارُ الكلمات في التّلاصُق الرُّكْني الذي للجُمَل في الملفوظ، أي ما يسبقُها وما يلحقُها من مفردات. وعادة ما تعدّ العوامل الصوتية النحوية والصّرفية في تركيب الكلام مظهراً سياقياً أو تركيباً. كما يُقصد به ما يصاحب اللفظ ممّا يساعد على توضيح المعنى وقد يكون التوضيح بما تَـرِدُ فيه اللفظ من الاستعمال؛ وقد يكون ما يصاحب اللفظ من غير الكلام مفسّراً للكلام؛ وقد تكون العلاقة بين هذا الكلام وبين كلام آخر أو غير كلام مدعاةً إلى استعمال اللفظ بالطّريقة التي يستعمل بها في اللغة. وهو بذلك «جسمٌ حيٌّ أو مجموعة من المواقف والإمكانات المتفاعلة، وفيه تقاطعات مستمرّة». ومن مظاهر ذلك مثلاً مجاورة الأصوات بعضها ببعضٍ في كلمة واحدة أو في كلمتين، فالتقاء صوتين في سياق واحد قد يؤدّي إلى التصرّف في أحدهما بالإبدال؛ إذ ليس كلّ حرف صالحاً لأن يجاوره حرفُ آخرُ. كما أنّ شكل المقطع ومخرج الحرف وصفاته والملحقات الصرفية وغير ذلك هي العوامل التي تحدّد ورود حرف بعينه في موقع بعينه أو عدم وروده. وهو ما أطلق عليه ابن خلدون (ت808هـ) الأداء والأسلوب، فأكّد أنّه «عبارة عن المِنْوَال الذي يُنْسَجُ فيه التّركيب أو القَلْبُ الذي يُفـرَغُ، ولا=

في علاقاتها الجدلية بالعلامات الأخرى والتي تشكل في مجموعها وحدات النص ضمن وظيفته التواصلية وضمن العلاقة التالية:

المرسل ـ النص ـ المتلقي

أي إن النص هو الإطار الناقل للعلامة اللغوية مع اعتبار أن المرسل هو في الوقت نفسه متلقٍ والعكس صحيح. [1]

2 ـ الترجمة وثقافة النص:

تعدُّ ثقافة النص واحدة من أهمِّ إشكاليات الترجمة أولاً وهي المقابل أو المجاور الدلالي في اللغة المنقول إليها، مع العلم أن المقابل أو المجاور لو تطابقا مع الأصل تبقى جمالية العلاقة بين الدوال والمدلولات في النص ناقصة لغياب عناصر أخرى مثل الوزن والقافية في العمل الشعري.

وقد ساق الباحث عدي جوني للتمثيل لذلك مقطعاً لقصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش بعنوان «أبيات غزل»[2]، وهو مقطعٌ على بساطته يعطي مثالا تطبيقيا ناجحاً لما يسمى «بثقافة النص»:

أتبقَين فوق ذراعي حمامه

=يرجعُ إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، أي النّحو، ولا باعتبار إفادته كما المعنى من خَواصّ التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العربُ فيه الذي هو وظيفة العَروض، وإنّما يرجعُ إلى صورةٍ ذهنية للتراكيب المنتظمة كلّيةً باعتبار انطباقها على تركيبٍ خاصٍّ، وتلك الصُورة التي ينتزعُها الذِّهْنُ من أعيانِ التراكيب وأشْخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال ثمّ ينتقي التراكيب الصّحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرُصُّها رَصّاً، كما يفعلُ البَنّاءُ في القالَب والنسّاجُ في المِنْوال حتّى يتّسعَ القالبُ بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ووقَعَ على الصُورة الصّحيحة باعتبار مَلَكةِ اللّسان العربي فيه، فإنّ لكلّ فنٍّ من الكلام أساليبَ تختصُّ فيه وتُوجد فيه على أنحاء مختلفة». (ينظر على التوالي:إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، 465/1، مادة(ساق) وينظر: عدنان ذريل: اللغة والدلالة، ص160 وتامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 13 ـ 176، 318، 44 ـ 45 ومحمد أحمد أبو الفرج:المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ص116وتمام حسان:مناهج البحث في اللغة، ص 163و ابن خلدون:المقدمة، ص 569 ـ 571.

(1) عدي جوني: إشكالية الترجمة وثقافة النص مجلة أفق الثقافية، عدد فبراير 2000م.

(2) محمود درويش: ديوانه، ص210 ـ 213.

تغمّس منقارها في فمي؟
وكفّك فوق جبيني شامه
تخلّد وعد الهوى في دمي؟

وقد حاول في ترجمته إلى الإنجليزية أن يبرز المعايير الدلالية لكلمتي «حمامة»، و«شامة» التي تعطي للمقطع مناخاً خاصاً، وإن كان لا يدّعي أنّه نجح تماماً فقال:

to my mouth، in Immersing her peak، Your palm a mole eternalizing the promise of love in my blood.

لتحليل ثقافة النص في هذا المقطع، علينا أولا أن نقرأ اللعبة الدلالية لمحمود درويش في توظيف كلمتي «حمامة وشامة». فقد وجد الباحث عُدي جُوني في أثناء عرضه النص على بعض من طلاب الجامعة من الجنسين «خمسة طلاب وست طالبات» لم يسبق لأي منهم أن سمع حتى باسم محمود درويش، كما أسمعهم القصيدة مغناة بصوت وألحان الفنان المبدع البحريني خالد الشيخ. وقد توزع الطلاب على جنسيات مختلفة، أسترالية، ويابانية، وأميركية، وسيرلانكية، ويابانية، وماليزية، حيث طلب من كل طالب وطالبة أن يكتبوا انطباعاتهم بعد قراءة الترجمة وقبل سماعها مغناة ومن ثم بعد سماع الأغنية. وجاءت النتائج على الشكل التالي:(1)

- استغرب الأميركيون استخدام الحمام في الصورة التي رأوا فيها تضمينا غير مباشر لفعل جنسي «implication sexual» إلى جانب أن الحمام طائر مزعج، في حين وجد الطلاب الأستراليون العلاقة بين الحمامة والشامة غريبة نوعا ما.

- أما الطلاب اليابانيون، فقد فهموا المغزى من رمز الحمامة كونها رمزاً للسلام حالهم حال نظرائهم من سيريلانكا وماليزيا، في حين استطاع طالب أسترالي واحد أن يربط الحمام برمز السلام، وعند سؤاله له عن السبب اكتشفت أنه يحضر لدراسة الماجستير في شؤون الشرق الأوسط. في حين أن طالبة أسترالية أخرى، وهي متزوجة وأمّ، رأت في صورة الحمامة رمزاً للأمومة.

---

(1) عدي جوني: إشكلية الترجمة وثقافة النص مجلة أفق الثقافية، عدد فبراير 2000م

- أما بالنسبة لصورة الشامة والخلود فقد استغرب الجميع توظيفها في قصيدة غزلية على أساس أن الشّامة جسم غريب يحمل في خفاياه احتمالات التحوُّل إلى سرطان، في حين أشار طالبٌ واحدٌ، يدرس الطب، إلى أن الشاعر ربما استخدم الشامة دلالة على تأصُّل الحالة الوجدانية لدى الشاعر بما أن الشّامة لا يمكن إزالتها إلا بالاستئصال.

وبعد هذا أمكن الباحث المستقرئ أن يخلص إلى أنَّ استخدام مفردة واحدة أعطى النص عدة مفاهيم دلالية تبعا لثقافة كل متلقٍ وفق بيئته المهنية أو الدراسية أو حتى الاجتماعية مما يؤكد أن النص يُستحضر فيّ وجوده مناخاً تفسيريّاً خاصّاً يستتبع مستويات متعددة للعبة الدلالية، مع التذكير بأن النص الإنجليزي لهذا المقطع يفتقر إلى جماليات الأدوات الشعرية وانسياب القافية والخصوصية الغنائية التي عادة ما تتمتع بها نصوص محمود درويش. والأطرَفُ من ذلك أن انطباعات الطلبة اختلفت تماماً بعد سماع الأغنية إذ أشار الجميع إلى نبرة الحزن في المقطع الملحن. وهذا يدل على تغير المعنى الدلالي للنص لدى جمعه مع وظيفة تعبيرية أخرى تمتلك أدواتها الفنية الخاصة. [1]

وبناءً على ما تقدّم فإنّ النص المترجم عادة ما يصطدم بإشكالية ثقافة النص المنتج عبر علاقات لغوية تتحكم فيها آليات دلالية تختلف عن تلك التي تعودها السّامع أو القارئ، الذي قد يفهم النص لكنه ليس من المحتّم أن يتذوق معناه الجمالي. فلوعدنا إلى نص محمود درويش وقاربناه بطريقة تحليلية معمقة لوجدنا أنَّ النص يتوزع على مساحات دلالية مرتبطة بالواقع الفلسطيني الذي يرى في الحمام رمزاً للسلام في صراعه اليومي لإثبات وجوده على أرضه وربما يرى بعضهم في ذلك الرمز، كما وظفه محمود درويش، دعوة للتعايش لو افترضنا أن المخاطب هنا هي فتاة يهودية. أمَّا بالنسبة للشامة فهي بالنسبة للقارئ العربي واحدة من معايير الجمال التي تضيف على المحبوبة حسناً آخرَ إلى جانب علاقتها العضوية المباشرة بالجسد، رمزاً للعلاقة الحميمة. [2]

---

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

3 ـ الترجمة في الميزان:

ولئن ساد الاعتقاد أيّام جورج مونان بأنّ الترجمة في الأدب الروائي والمعاصر بشكل عام أقلّ حدّة منها في الشعر[1]، فإنّ ما أقرّه الكثير من المنظرين والأدباء المترجمين من أمر عدم قابلية للشعر للترجمة يبقى اعتقاداً فيه كثير من الصحّة.[2] فالعقبة الكأداء التي تقف أمام ترجمة أيّ قصيدة من لغة إلى أخرى تتمثل في أن الصور الشعرية قد يكون لها رنين وإيحاء مختلفان من لغة إلى أخرى، فما يعدُّ عميقاً ومبتكراً في لغة ما قد يبدو سخيفا وسطحيا في لغة أخرى تبعا لطبيعة الأجواء اللسانية والثقافية والحضارية التي تلف كلتا اللغتين. وحين تفقد القصيدة، من جراء الترجمة، موسيقاها ومزاياها العروضية والبلاغية فإنها تفقد الكثير، وقد تتحول إلى نثر محايد تافه.[3]

وهو بُعْدٌ أدركه الجاحظ في وقت مبكّر. فقد بدا واضحاً في إنكار قابلية الشعر للترجمة، وله في ذلك حجج مثبوتة في كتاب الحيوان، منها قوله: «وفضيلة الشّعر مقصورة على العرب، ومن تكلّم بلسان العرَب، والشِّعرُ لا يُستَطَاعُ أنْ يُتَرجَم، ولا يجوزُ عليه النَّقلُ، ومتى، حوِّلَ تقطّعَ نَظْمُهُ وبطلَ وزنُه، وذَهَبَ حُسْنُه وسَقَطَ موْضِعُ التعجُّبِ، لاَ كالكَلاَمِ المَنْثور.»[4]

---

(1) جورج مونان:علم اللغة والترجمة، ص 105. والجدير بالذكر هنا إلى أن الفضل يرجع إلى جورج مونان في إعادة طرح الموضوع مجدداً في كتابه «les belles infidèles»، 1955(الجميلات الخائنات)، وقد تطرق فيه إلى الحجج التي ساقها Du Bellay (1549)والتي من أهمها تعذّر ترجمة أحد الأبعاد الأساسية للغة ألا وهو البعد الشعري. ينظر:Georges ، Les Belles Infidèles ،M. p15.

(2) خلُص جاكوبسون إلى أن الشعر لا يمكن ترجمته، وما يمكن عمله فقط هو نوع من الإبدال الخلاق. ينظر: Jacobson، R. ،Essais de linguistique Générale ،p238.

(3) إنعام بيوض منور: الأساليب التقنية للترجمة، ص42.

(4) الجاحظ: الحيوان، 74/1 ــ 75. ومنها قوله كذلك: «وقد نُقلَتْ كتُبُ الهِنْد، وتُرْجِمَت حِكَمُ اليونانيَّة، وحُوِّلَت آدابُ الفُرْس؛ فبعْضُها ازدادَ حُسْناً، وبعْضُها ما انتَقَصَ شيئاً، ولوْ حُوِّلَت حكمةُ العرب، لبَطُلَ ذلك المُعْجِزُ الذي هو الوَزْنُ؛ مع أنَّهم لوْ حَوَّلُوهُ لم يَجِدُوا في معانيها شيئاً لم تَذْكُره العَجَمُ في كُتُبِهم، التي وُضِعَت لمَعَاشِهِم وفِطَنِهِم وحِكَمِهِم». ينظر:المصدر السابق، 75/1.

وإذا كان الجاحظ قد أقرَّ بأنَّ «الكَلاَمُ المَنْثُورُ المُبْتَدَأُ على ذلك أحسَنُ وأوْقَعُ من المَنْثُور الذي تحوَّلَ من موزُون الشِّعْر».[1] فإلى أيِّ مَدى يصلُح النصُّ النَّثري للترجمة؟

إنّنا لا نجانب الصّواب إذا رأينا في الإجابة على هذا السؤال ما رآه جورج مونان من أنه «بَدَلاً من القول بأن كلّ شيء يمكن ترجمته أو من كلّ يتعذر ترجمته، فإنّه يتعيّن علينا أن نبدأ بحصر منهجي لكل الوقائع غير القابلة للترجمة ووصفها في مدوّنة معينة».[2]

وهذا التصنيف المنهجي يشكل في الوقت نفسه تصنيفاً لصعوبات الترجمة، والإلمام بهذه الصعوبات يشكل إحدى الخطوات الأولى لحلها والمتمثلة في البحث عن المنهج الأفضل أو الأسلوب الأمثل في الترجمة. و الهدف الأوّل من وضع المناهج والأساليب هو تقنين عملية الترجمة بغية تضييق هوامش الخطأ فيها والارتقاء بهذا الفرع من فروع المعرفة إلى مستوى الصرامة العملية. وما الحالات التي أمكننا إحصاؤها عن تعذر الترجمة، وهي حالات خاصة جدّاً، لا تشكل من الناحية العملية عقبات يصعب تجاوزها أو اتّخاذها حجَّة دامغة لاستحالة الترجمة.[3]

ومهما كانت الأسباب وراء تعذُّر الترجمة على أيّام الجاحظ[4] أو بعده بقرون[5]، فإنّ مهمة المترجم الأدبي تتمثل فقط في نقل قصيدة أو رواية من لغة إلى أخرى ولا

(1) الجاحظ: الحيوان، 75/1.

(2) جورج مونان: علم اللغة والترجمة، ص 33 .

(3) إنعام بيوض: الأساليب التقنية للترجمة، ص48.

(4) يرى بعض الدارسين المحدثين إلى أنّه كان لحركة الترجمة أثرُها في ازهار الحضارة العبّاسية، إلاّ التراجم إجمالاً ما خلَت من بعض الشّوائب. فالإبهام في النصوص كان شائعاً والتفسير السيء مألوفاً. وقد يكون مردُّ هذا إلى التعابير التقنية في لغة الضّاد، أو إلى النّقل عن غير الأصل، أو إلى جهل بعضهم اللغة المترجم منها وإليها، أو كليهما معاً، علماً بأنّ الترجمة في تلك الأيام كانت تتمّ غالباً من السريانية، والترجمة السريانية بدورها عن اليونانية. ينظر:جميل جبرا:لجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص96 ـ 97.

(5) ينظر في هذا الصدد:Catford ، J. C. : Alinguistic Theory of Translation، London، 1965، 94 p، 99 وجوزيف ميشيل شريم: منهجية الترجمة التطبيقية، 1982م، ص107، 128.

تتمثل في التعويض عنها أو الإتيان بأفضل منها. و على المترجم أن يعي أنه على الرغم من أنّه من المستحيل أن ننقل من لغة إلى أخرى تلك الدقائق الخفية للعبارة والصوت والنغمة التي تجعل من أيٍّ قصيدة وجوداً واقعياً منفرداً، فالشعر يمكن ترجمته إذا كان المترجم من الشاعرية ورهافة الحس بحيث يستطيع أن يلج عوالم الشاعر الحميمة، وأن يكون متمكنا من اللغتين، متقناً لهما، وأن يستوعب معجم الشاعر الخاص ويلم بإيحاءاته وينقلها بأمانة لا تفوق عبقرية الشاعر ولا تخذلها، الأمر الذي يعزّز من دور الترجمة في تقريب الهوّة بين الثقافات الإنسانية والتي أسهم فيها رعيل من المترجمين الأفذاذ أمثال:خالد بن يزيد بن معاوية(ت85هـ) ويوحنا ابن البطريق، وابن النّاعمة الحمصي، وثابت بن قرّة(ت288هـ)، وحنين بن إسحاق(ت260هـ)، وحبيب أو يشوع بن فهْريز، وثفيل بن توما(تيوفيل)، وابن وهيلي، وابن صيدلي، وابن المقفع، وغيرهم[1] على أيّامنا كثير، نذكر منهم ميخائيل نعيمة[2] وعادل زعيتر شيخ المترجمين العرب في عصرنا الحديث.[3]

ولئن لم تكن الترجمة منذ أن اتّخذت جسراً للتواصل بين الثقافات المختلفة، مشروعاً تقوم عليه المؤسسات دون الأفراد، ولنا في "بيت الحكمة" قديماً و"المجلس الأعلى للثقافة" في مشروعه القومي للترجمة بمصر حديثاً، فإنّ أمرها يجب أن يسند في الحالتين إلى من يمتلك ناصية العلم ويسلك في أدائها مسلك أصحاب الرّسالات.[4]

---

(1) ينظر: ينظر على سبيل المثال: الجاحظ:الحيوان، 76/1 وابن النديم: الفهرست، ص523 ومصطفى الشكعة:معالم الحضارة الإسلامية، ص140 ـ 145.

(2) ويعدّ من الروّاد الذين نبّهوا في أوائل العشرينات إلى ضرورة الترجمة وخطورتها، وأحد الممارسين لها منها ترجمته لرواية «النبي» لصاحبها جبران خليل جبران(1882 ــ 1931م)وقد صدرت عن مؤسسة نوفل، بيروت، سنة 1936م. ينظر:حسني زينة: أثر الترجمة في تكوُن البلاغة العصرية، ص212.

(3) ينظر:وديع فلسطين:عادل زعيتر مترجم ذو رسالة، ص3.

(4) ذهب محمد شرف سنة 929م في أمر الترجمة والمترجمين يقول: «وقد سار معربو هذا الزّمان ومترجموه في نقل اللغات الفرنجية على طرق مختلفة، فابتدَع هذا أسلوباً جرى عليه خالفه فيه غيره، واستنّ آخرُ سُنّةً لم يُسايره عليها أحدٌ، وصار كلُ معرِّب يضعُ لنفسه منهاجاً لتصوير الألفاظ والمعاني أو لتعريبها، وانطلقت الأقلامُ والألسنَةُ بالأعِنَّة، ووضعت أوضاعٌ وصيغت ألفاظٌ بطرق

المصادر والمراجع

أ ـ العربية:

ـ ابن خلدون:المقدمة، ابن خلدون، عبد الرحمن محمد:مقدمة ابن خلدون، ط2، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيوت، 1416هـ ـ 1996م.

ـ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت، لبنان، 1956م.

ـ ابن النديم، محمد ابن إسحاق، تحقيق مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1406 هـ ـ 1985م.

ـ أبو الفرج، محمد أحمد:المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ط1، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، 1966م.

ـ أنيس إبراهيم ومنتصر عبد الحليم والصوالحي عطية، وأحمد محمد خاف الله: المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت.

ـ بيوض إنعام: الأساليب التقنية للترجمة، دراسة نقدية مقارنة لأساليب الترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة لـ«فيني وداربلني»، وتطبيقاتها على الترجمة الأدبية في ترجمات كتاب» النبي «لجبران خليل جبران»، رسالة ماجيستير مقدمة إلى معهد الترجمة في جامعة الجزائر، تحت إشراف الدكتور حمدان حجاجي، سنة 1992م.

ـ تراسك ر. ل: أساسيات اللغة، ترجمة رانيا إبراهيم يوسف، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.

ـ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ط3، تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1388هـ ـ 1969م.

ـ جبرا جميل: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر.

ـ الجوهري، إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1404هـ ـ 1984م.

مختلفة لا تؤدّي المقصود منها، وشطّ المعرّبون عن الصّواب شَطَطاً بعيداً. وجاء فيما ظهر من الكتب العلمية المعرّبَة مدارس الحكومة أو والتي تدرَّسُ في ما نشر في الصّحف اليومية والمجلاّت خَلْطٌ كبيرٌ». المرجع السابق، ص212.

- جوني عدي: إشكالية الترجمة وثقافة النص . مجلة أفق الثقافية الإلكترونية، ، عدد فبراير2000م.

- حسان تمام: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1400هـ - 1979م.

- الديداوي محمد :الترجمة والتواصل، دراسة تحليلية عملية لإشكالية الاصطلاح ودور المترجم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

- درويش محمود :ديوانه، ط6، دار العودة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، 1987م.

- ذريل عدنان: اللغة والدلالة - آراء ونظريات، الكتاب العرب بدمشق، 1981م.

- زينة حسني: أثر الترجمة في تكوُّن البلاغة العصرية، مجلة الفكر العربي، العدد السادس والأربعون، السنة الثامنة، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، حزيران 1987م.

- سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1983م.

- شريم جوزيف ميشيل م:منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982م.

- الشكعة مصطفى: معالم الحضارة الإسلامية، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1982م.

- فلسطين وديع:عادل زعيتر:مترجم ذو رسالة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 76، الجزء، 1321هـ - 2001م.

- الفيروزآباد، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان.

- مظفر الدين حكيم، أسعد: علم الترجمة النظري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989م.

- مونان جورج:علم اللغة والترجمة، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، مراجعة أحمد فؤاد عفيفي، ط1، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.

ب ـ الأجنبية:

- Catford ،J. C. :Alinguistic Theory of Translation، London ،1965.

Georges، M. Les Belles Infidèles، cahiers du sud، Paris ،1955.

- Harrap`s، Petit dictionnaire، Anglais – Francais/ Francais – Anglais، Chambers Harrap Publishers td، Grande Bretagne ،1998.

- Jacobson، R. ، Essais de linguistique Générale، TL ،les éditions de Minuit ،1974.

- Le Petit Larousse - Larousse - Paris - Cedex06 ،2003.

- Mounin ،G، Les Belles Infidèles ،cahiers du sud، Paris ،1955.

- Wills ،w. ،The science of translation problems and methods ،gunter narr، Verlag، Tubingen ،1982. ■



السفر إلى التخييل

سفر إلى التخييل عالم ج.ك. أونيتي

ماريو بارغاس إيّوسا(*)

ت: علي ابراهيم أشقر

لِنرْجع إلى عالم قديم لم يصل إليه العلم، والعلم الذي يزعم أنّه وصل لا يقنعنا، لأنّ أطروحاته وتخميناته تبدو لنا احتمالية وضبابيّة، كما هي الفانتازيا والتخييل.

وسوف يُخيّل إلينا أن الزمن لم يوجد فيه بعد. وكلّ الإشارات التي تحدّد مساره لمّا تظهرْ، والذين يعيشون غائصين فيه يفتقرون إلى الشعور بجريانه، وبالحاضر وبالمستقبل وحتى بالموت، إلى حدّ يجدون أنفسهم أسرى حاضر مستمرّ يمنعهم من أن يروا الـ (ما قبلُ) والـ (ما بعدُ)، إذ يستغرقهم الحاضر لرغبتهم في العيش في هذا المدى الشاسع الذي يُحيط بهم إلى درجة يستهلك وجودَهم (الآن) فقط، واللحظةُ التي يكونون فيها ذاتها. والإنسان لم يعدْ فيه حيواناً، لكن، قد يبدو مبالغةً تسميتُه (بشراً). إنه يقف منتصباً على طرفيه الخلفيّين، وبدأ يصدر أصواتاً وزمجرات وصفيراً وعواءً ترافقها كلّها إيماءاتٌ وتكشيرات كانت القواعد الأولى للتواصل مع الزمرة التي يشكّل قسماً منها، تواصل يبرز بفضل هذه الغريزة الحيوانية التي علّمته

(*) ماريو بارغاس إيّوسا روائي وقاصّ ومسرحي وناقد بيروي معاصر. وُلد في أركيبا عام 1936. درس الحقوق. وكانت أطروحته لنيل الدكتوراه عن أدب ماركث. نال جوائز أدبيّة عدّة، تُوجّت بجائزة نوبل عام 2010. من كتبه: المدينة والكلاب ــ البيت الأخضر ــ الحكواتي ــ السمكة في الماء ...الخ.

في ذلك الوقت أهمّ ما يحتاج إلى معرفته: علّمته ما هو ضروريّ كيما يستطيع البقاء حيّاً إزاء آلاف التهديدات والمخاطر التي تحيق به في هذا العالم حيث كلّ شيء يبدو متآمراً من أجل إبادته: كالضواري والصاعقة والماء والجفاف، والأفعى والحشرات والليل والجوع والمرض وذوات قدمين أخرى من أمثاله.

وقد جعلته غريزة حبّ البقاء يتوحّد مع الزمرة التي يستطيع بها أن يدافع عن نفسه خيراً من دفاعه عنها لو سُلّم إلى مصيره الخاصّ. لكنّ هذه الزمرة ليست مجتمعاً، بل بالحري، هي أقرب إلى قطيع البقر أو سرب الكلاب وطرد النحل أو خصلة من الخيل مما سنسمّيه في نهاية القرون جماعة بشرية.

وقد كان رجال ما قَبل التاريخ القلائل هؤلاء، في حركة دائمة، وعراة أو متدثّرين بالجلود إنْ قضتْ قساوة الطقس بذلك، منكبّين على الصيد واللقط اللذين كانا يحملانهم على الانتقال باستمرار بحثاً عن أماكن غير مُرتادة، ويمكن لهم أن يجدوا فيها القوت الذي ينتزعونه من العالم الطَبيعي من غير أن يُحلّوا محلّهم، على غرار ما تفعله الحيوانات، قسماً كبيراً من الطائفة التي مازالوا ينتمون إليها، والتي أخذوا بالانفصال عنها تقريباً.

والوجود معاً ليس تعايشاً بعدُ. وهذه المفردة الأخيرة تفترض نظاماً من التواصل مُحضَّراً، وهدفاً جماعياً متقاسَماً وقائماً على قواسم مشتركة كاللغة والمعتقدات والطقوس والزينة والعادات. ولا شيء من ذلك موجود بعدُ ما عدا هذه الصرخةَ والنبض قبل المنطقي، وهذه الرعشة في الدم التي حملت أشباه الحيوانات أولئك الذين هم من غير ذيل ويقبضون على الحجارة أو العصيّ بسبب افتقارهم إلى المخالب والأنياب والسمّ والقرون ووسائل الدفاع والهجوم التي تتمتّع بها الكائنات الحيّة الأخرى، على السير والصيد والنوم معاً ليحموا بذلك أنفسهم على شكل أفضل وليشعروا بلا ريب، بخوف أقلّ.

إن التجربة اليومية جعلت من شعور البدائي بالخوف، استثناء من كل المشاعِر والرغبات والغرائز والأهواء التي كانت ما تزال راقدة في كيانه، أوّلَ ما يتطوّر عند استيقاظه على الوجود.

إنّه الذعر من المجهول، وهو كل ما يحيط به في الواقع. جهله بأسباب الظلام والنور، أو إن كانت تلك النجومُ التي تطفو فوقه في قبّة الفلك بهائم مجنّحة وقاتلة ستنقضّ عليه فجأة بشكل عاصف كيما تلتهمه. فأيّة أخطار يُخفيها فمُ ذلك الكهفِ الأسود حيث يريد أن يحتمي هرباً من العاصف المطريّ، أو ماذا تُخفي مياه تلك البحيرة العميقة التي انثنى ليشرب منها، أو ماذا تُخفي الغابة التي تغلغل فيها طلباً للمأوى والغذاء؟ فالعالم ملآن بالمفاجآت. وكل المفاجآت في نظره قاتلة له: سواء أكانت عضّة الأفعى المجلجلة التي اقتربت من قدميه زاحفة بين الأعشاب بشكل خفيّ، أو الصاعقة التي تضيء العاصفة وتحرق الأشجار، أو الأرض التي تشرع بغتة بالاهتزاز فتنفلق وتتصدّع إلى شقوق تئطّ وتريد أن تبتلعه. وقد كان انعدام الثقة والأمان، والخوف من كلّ شيء، حالته الطبيعيّة والمزمنة، أمرٌ ما كان يُريحه منه لمدد قصيرة للغاية، غيرُ هذه الغرائز التي يُشبعها حينما ينام أو يجامع أو يبتلع أو يتغوّط. أوَ كان يحلم أم لا؟ إن كان يحلم فإنّ أحلامه لا بدّ لها من أن تكون مبتذلة أو وحشية كما هي حياته ذاتها، وصورةً من سعيه الدائم ليؤمنّ الغذاء أو ليقتل قبل أن يُقتل.

يقول علماء الإناسة إن الزينة كانت بعد الغذاء، الحاجة الأكثر إلحاحاً عند البدائي. لأنّ الزينة في هذه الحالة من التطوّر البشري، كانت طريقة أخرى في الدفاع عن النفس، كانت كلمة سرّ وتعزيمة ورُقية وسحراً لطرد العدوّ المرئيّ وغير المرئيّ وإبطال قواه، كيما يشعر في نفسه أنّه جزء من القبيلة ليكسب شجاعة ويتحصّن من الخوف الشديد الذي يرافقه كظلّه ليلَ نهار.

وكان ظهور اللغة الخطوةَ الحاسمة في خروج الكائن الإنساني من حيوانيّته وكان انطلاق ولادته الحقيقية، وإن تكنْ كلمة «ظهور» زائفة، لأنها ترجع عمليّةً دامت قروناً، إلى نوعٍ من فعل مفاجئ أو إلى لحظات عجائبية. لكن، لمّا حلّ محلّ الحركات والزمجرات والإشارات عند هذه التجمّعات القبلية البدائيّة، أصواتٌ مفهومة ومفردات تعبّر عن صور هي بدورها تعكس أشياءَ وحالاتٍ روحيةً وانفعالات ومشاعر، فقد عبرنا بلا ريب، تخوماً واجتزنا هوّة بين الكائن البشري والحيوان، ما كان بالإمكان اجتيازها. وقد أخذ العقل يحل محلّ الغريزة على أنّه

الأداة الرئيسة لفهم العالم ومعرفته، ومعرفة الأشياء الأخرى. لقد زوّد الكائنَ البشري بقدرة منحته سيطرة لا يمكن تصوّرها على الموجودات. فاللغة تجريد، وهي عمليّة ذهنيّة معقّدة تصف ما هو موجود وتحدّده مُطلقةً عليه أسماءً تتفكّك بدورها إلى أصوات - أحرف ومقاطع ومفردات -، إذا التقطها السامع تُشكّل في وعيه مباشرة تلك الصورةَ التي أوحت بها موسيقى الكلمات. وباللغة صار الإنسان كائناً بشرياً، وأخذت الزمرة البدائية تصبح مجتمعاً، أي جماعة من الناس مفكرة لكونها متكلّمة.

نحن على أبواب الحضارة، لكنّنا لمّا ندخلها. فالكائنات البشرية تتكلّم وتتواصل، وهذه الشراكة الخفيّة التي تُقيمها اللغة فيما بينهم، تضاعف من قوّتهم، أي، من قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم وإلحاق الأذى. لكن، يصعب عليّ حتى الآن الكلام عن حضارة منطلقة إزاء مشهد هؤلاء الرجال والنساء شبه العراة والموشومين بصور على أجسادهم، والمملوئين بالتمائم، والذين يزرعون الغابة بالأفخاخ ويسمّمون سهامهم ليبيدوا كثيراً من القبائل الأخرى، ويضحّون بالرجال والنساء منهم إلى آلهتهم البربرية أو يأكلونهم كيما يستولوا على عقولهم وفنونهم السحرية وقوّتهم.

وإن فكرة ظهور الحضارة تتطابق في نظري مع الاحتفال الذي يُقام في الكهف أو في فسحة من الغابة حيث نرى رجال القبيلة ونساءها مُقعين أو جالسين متحلّقين حول نار تُخيف الحشرات أو الأرواحَ الشريرة، متنبّهين مشدوهين ذاهلين، في حالة ليس من المبالغة أن نسمّيها حالة وجْد ديني، وحالمين أيقاظاً بسحر الكلمات التي يسمعونها، والتي تخرج من فم رجل أو امرأة، قد يكون عدلاً أن نسمّيه، وإن تكنْ تسمية غير كافية، ساحراً أو (شامانَ)، أو متطبّباً. هو وإن يكن أيضاً شيئاً من ذلك كلِّه، فإنه لا أكثر ولا أقلّ من فرد يحلم أيضاً وينقل أحلامه أيضاً إلى الآخرين، كيما يحلموا على إيقاع واحد معه أو معها: إنه قاصّ القصص.

وإذْ يترك من يكونون هناك لخيالهم العنان مسحورين بما يسمعون، ويخرجون من حيواتهم الهشّة (ليعيشوا حياة أخرى) - حياة مكذوبة - يبنونها بتواطؤ صامت مع الرجل والمرأة، التي أو الذي يتكلّم بصوت عال وسط المسرح، فإنّهم يقومون من غير أن يتنبّهوا لذلك، بالشغل الإنساني الأخصّ، الشغل الذي يحدّد بأكثر الطرق أصالة وتفرّداً، هذه الطبيعةَ البشرية التي ما تزال في طور التشكّل حينئذ: وهي

الخروج من الذات ومن الحياة كما هي مُعطاة، بوساطة حركة فانتازيّة، ليعيشوا دقائق معدودات أو ساعات، معادلاً للواقع الواقعي الذي لم يكن من اختيارنا، بل فُرض علينا بشكل مشؤوم بحكم الولادة والظروف، حياة نشعر بها عاجلاً أو آجلاً أنها عبوديّة وسجن نرغب في أن نهرب منه. ومن يكونوا هناك مستمعين إلى (الحكواتي) وتهدهدهم الصور التي تسكبها عليهم كلماته، كانوا أعدّوا من قبلُ في وحدتهم وخلوتهم الحميمة في لحظات أو هبّات، هذه التعزيماتِ وإنكارَ الحياة الواقعية متخيّلين حالمين. لكنّ تحويل ذلك إلى نشاط جماعي اجتماعي ومؤسّساتي، هو خطوة فارقة في عمليّة أنسنة الإنسان البدائي، وفي تفعيل أو انطلاقة حياته الروحية، وولادة الثقافة وطريق الحضارة الطويل.

وإن إبداع قصص وقصّها على آخرين ببلاغة كبيرة وكأنّما الغاية منها أن يجعلها هؤلاء قصصهم ويضمّوها إلى ذاكرتهم، بالتالي إلى حيواتهم، هو قبل كلّ شيء طريقة حصيفة، وفي الظاهر بريئة، في التمرّد على الواقع الواقعي. ولأي شيء نعارضه ونضيف إليه هذا الواقعَ التخييلي، واقع الأكذوبة، إذا كان هذا الواقع يملأ جوانحنا؟ إنّ الأمر يتعلّق بلا ريب بالحفاظ على الشيء الوحيد الموجود في نظر أولئك الأجداد ذوي الحيوات التي صارت شبه حيوانية بسبب الروتين الكامن في البحث عن القوت اليومي، وبسبب الصراع من أجل البقاء. لكنّ تصوّر حياة أخرى وتقاسمَ هذا الحلم مع آخرين لم يكن في أساسه تسلية بريئة، لأنّها تُلهب الخيال وتُطلق الرغبات بطريقة تجعل الهوّة تكبر بين ما نحن عليه وما نرغب في أن نكون، بين ما هو مُعطى لنا وما نرغب فيه ونطمح إليه، وهو أكثر من ذلك كثيراً دائماً. ومن هذا الخلل ومن هذه الهوّة القائمة بين حقيقة حيواتنا التي نعيشها، وتلك التي نستطيع تحويلها وعيشها بشكل مكذوب، تنبع هذه العلامة الجوهرية لِمَا هو إنساني، والتي هي عدم الامتثال وعدم الرضا والتمرّد والمجازفةُ في رفض الحياة كما أُعطيت لنا، وهي الإرادة في النضال من أجل تحويلها، ولكي تقترب أكثر ما تقترب من تلك التي نختارها طبقاً لأخيلتنا الفانتازية.

لمّا ظهر قصاصو القصص في القبيلة البشرية، وهم يظهرون دائماً ودون استثناء في تلك الجماعات البدائية التي تتطوّر إلى ثقافات وحضارات، بدأت تلك القبيلةُ

بشكل لا محيد عنه في التطوّر وتجاوز العقبات وإثراء معارفها وتقنياتها مدفوعة من غير أن تدري بهؤلاء السحرة الفعّالين الذين يملؤون أماسيَهم أو لياليهم الفارغة بقصص مبتكرة.

كيف كان قصّاصو القصص أولئك الأوائل المجهولون والبعيدون والقديمون تقريباً قِدَمَ اللغات التي ساعدتهم على صياغتها، وسمحت لهم بالوجود؟ وأيّ قصص كان يقصّها زملاء ما قبل التاريخ وأجنّة الروائيين في المستقبل، وشاخصتهم الهادية؟ وماذا كانت تعني لحيوات أولئك الرجال والنساء في فجر التاريخ، تلك القصصُ الأولى والحكايات التي كانت تخلق إلى جانب الحياة الواقعية وداخلها، حياةً أخرى موازية وغير منظورة، حياةً مكذوبة مشكّلة من الكلمات، لكنها ثرّة ومتنوّعة وكثيفة، وإن يكن من الصعب دائماً قياس ثرائها. حياة مُشتبكة وذائبة في حياة أخرى، حياةِ الحقيقة التي تصيبها هذه الحياة الموازية[1] بشكل ناعم وخفيّ بالعدوى، وتلوّثها وتصحّحها وتوجّهها وتلوّنها وتكملها وتعارضها؟

منذ شهر آب عام 1958 طرحتُ على نفسي كثيراً من هذه الأسئلة وتصوّرتُ الأجوبة الممكنة عنها، بفضل تجربة عشتها من غير أن أشكّ حينئذ في الأهمية التي ستكون لها في حياتي، حتّى إني كتبت رواية أخذت مني عامين كاملين، وهي «الحكواتي»، وكانت تحقيقاً خياليّاً لعصور فجر الحضارة لمّا ظهرت مع قصّاصي القصص بذورُ ما سوف نسمّيه بمرّ السنين وظهور الكتابة، أدباً.

حدث ذلك في كوخ واسع عند يارينا كوتشا ـ بحيرة يارينا ـ في أنحاء بوكايّبا في الأمازون البيرويّة عام 1958. أنا كنت أحد أفراد بعثة صغيرة كانت نظّمتها جامعة سان ماركوس ومعهد بيرانو الألسني من أجل د. خوان كوماس العالم المكسيكي ذي الأصل الإسباني، الذي كان يريد زيارة قبائل مارنيون الأعلى. وكانت البعثة ستنطلق في اليوم التالي من يارينا كوتشا التي كانت مركز عمليّات معهد بيرانو الألسني، حيث كان معنا هنا تلك الليلة مؤسّسه غيّرمو تاونسنْد، صديقُ لاثرو كارديناس وكاتب سيرته. حدث الاجتماع بعد عشاء باكر. أتذكّر أن ألسُنيين عدّة ـ

(1) يستعمل المؤلف الضمير (هي) في إشارة لهذه الحياة. وقد أثبتنا الاسم المعنيّ صريحاً كيلا يقع لبس ــ المترجم.

ألسنيين ومبشّرين في آن واحد، لأن المعهد إذْ كان يعلّم لغة السكان الأصلاء ويُعدّ نحواً وقاموس مفردات لها، كان يهدف في آن واحد إلى ترجمة الكتاب المقدّس إلى هذه اللغات ـ قدّموا لنا عروضاً حول جماعات الأغوارونا، والهوامبيسا والتشابرا التي سنزورها في رحلتنا. لكنّ ذلك كلّه كان يختلط في ذاكرتي ويمّحي منها تلك الليلة، لأنّ الباعث على الإثارة ولا يمكن له أن يُنسى في تلك الجلسة حدث في النهاية لمّا تناول الكلام الزوجان واين وبيتّي اُسْنيل. W.B. Snell. كان هذان الزوجان الألسُنيّان ما يزالان شابّين، وكان قضيا سنوات عدّة ـ هو منذ 1951 وهي منذ 1952 ـ مع جماعة صغيرة من الماتشيغوا في منطقة تحدّها أنهار الأوروبامبا والبوكرْتامبو وميتشاغوا، جماعة كانت عاشت حتّى وصولهما من غير أيّ احتكاك «بالحضارة».

يشرح لنا بيتّي وواين اسنيل الاستراتيجية الحذرة التي طوّراها ليتغلّبا على عدم ثقة الماتشيغويّين: فقد تجرّدا من ثيابهما ليقتربا من أكواخهم تاركيْن لهم هدايا، مثلاً؛ ثم انسحبا كيما يعلموا أنّهما جاءا بنيّة السلام. إلى أن قبلوا بهما وآووهما. وشرحا أيضاً صعوبات العيش في المسكن الجديد في الأوقات الأولى، وحماستهما لمّا أخذا يتعلّمان شيئاً فشيئاً عادات مضيفيهم وطقوسهم متآلفَيْن مع اللغة المَتْشيغوية.

لكنّ ما حفظته ذاكرتي من تلك الليلة على شكل أكثر حيويّة وتشويقاً، كان ذكرى لن تمّحي أبداً، بل تستردّ كلّما مرّ عليها الزمن، بريقَها المُعدي. وكانت تلك الذكرى وليدة ما حكاه لنا في لحظة معيّنة واين اسْنيل. كان وحيداً مع الماتشيغويّين، لأنّ بيتي كانت خرجت في سفر، ربّما إلى المركز في يارينا كوتشا. فلاحظ اضطراباً مفاجئاً غير معهودٍ يسري وسْط الجماعة. فماذا حدث؟ لِمَ كانوا جميعاً رجالاً ونساءً، صغاراً وشيوخاً مُثارين؟ فبيّنوا له أنّ (الحكواتي) سيصل عمّا قريب (نطق واين اُسْنيل كلمة ماتشيغويّة، وقال إن المعادل لها يمكن أن يكون «الحكواتي»). فدعاه الماتشيغويّون إلى الاستماع إليه معهم. هذه اللحظة من قصّته ما سوف يحرمني من النوم ليالي كثيرة والتي سأسترجعها مئات المرّات كيما أسمعها مرّة أخرى وأتخيّلها، والتي سأخضعها لفحص دقيق مَرَضي، والتي سأتصور في أثنائها في مثل

ردّ الطرف فقط، الشهور والسنين القادمات بألف طريقة مختلفة. ولم يكن واين يتذكّر جيّداً بالتمام ـ نعم بالتمام ـ تلك الليلةَ التي قضاها جالساً على الأرض في فسحة في الغابة ومحاطاً بجماعة الماتشغويّين كلّهم، مستمعاً إلى الحكواتي. وما يتذكّره بوجه خاصّ، كان الخشوعَ واللهفة التي كانوا يستمعون بها إليه، والشراهةَ التي كانوا يتشرّبون بها كلماته، وفرحَهم الكبير بما كان يقصّه وضحكهم له، وانفعالهم به وحزنهم. لكنْ، أيّ شيء كان يقصّه عليهم (الحكواتي)؟ كان واين يعرف اللغة، لكنّه ما كان يفهم كلّ ما كان يقول. لكنه كان كافياً كيما يدرك أن ذلك المونولوغ كان خبيصاً حقيقيّاً من أشياء متنافرة: من حكايات عن سفره في الغابة، وعن العائلات والقرى التي كان يزورها، إلى نمائم وأخبار عن أولئك الماتشيغويّين الآخرين المبعثرين في أرجاء الغابات الأمازونيّة الشاسعة، وعن طقوس وأساطير وإشاعات، هي يقيناً، من اختراعه أو من اختراع آخرين، كل ذلك مختلط ومتشابك وممتزج ببعضه، وهو أمر ما كان يبدو أنه يزعج في أيّ حال مستمعيه الذين كانوا يحيون تلك الليلة في حالة من التوهّج الروحي على خلاف واين اسنيل الذي كانت تؤلمه عظامه كلّها وعضلاته بسبب جلسته غير المريحة؛ لكنّه ما كان يجرؤ على الانصراف كيلا يجرح حساسيّة سامعيه الآخرين. ولما رحل الحكواتي ظلّ أفراد الجماعة كلّها يتذكّرون مجيئه طيلة أيام كثيرة مستذكرين ومكرّرين ما كان قصّه عليهم.

وعلى غرار ما يحدث لي مع كلّ التجارب التي أعيشها تقريباً، وتتحوّل من ثمّ إلى مادّة أوّلية لرواياتي وأعمالي المسرحية، فإن ما سمعته تلك الليلة في آب 1958 في بيت على ضفاف يارينا كوتشا من الزوجين اسْنيل ظلّ أولاً مخزّناً بشكل ثابت في ذاكرتي وكنت أتذكّره في الأشهر والسنين التاليات في مدريد لمّا كنت أكتب روايتي الأولى، وفي باريس لمّا كنت أكتب روايتي الثانية، وفي ليما أو في لندن أو في الولايات المتحدة لمّا كنت أكتب روايتي الثالثة والرابعة، أو في برشلونة أو في البرازيل وليما مرّة أخرى، بينما كنت أتابع كتابة قصص أخرى. وتمرّ الأعوام وتلك الذكرى تعود مرّة بعد أخرى بقوّة وإلحاح أكبر دائماً، مُرافقةً بنيّتي في أن

أكتب ذات مرّة رواية انطلاقاً من تلك الصور التي تركها في ذاكرتي الزوجان اسنيل في سفري الأول إلى الأمازون.

لا أدري لِمَ تتحوّل في أحيان كثيرة بعض الأشياء التي عشتها إلى حوافز قوية جدّاً ـ هي مطالب في المستقبل[1]ـ كيما أبتكر انطلاقاً منها قصصاً تخيّلية. لكن، في حالة الحكواتي الماتشيغويّ، أعتقد أنّني أعرف لِمَ أثّرتْ فيّ كثيراً صورةُ هذه الجماعة الصغيرة من الرجال والنساء الخارجين حديثاً، أو هم في مرحلة الخروج من مرحلة ما قبل التاريخ، وقد أثارتهم وسحرتهم طيلة ليلة كاملة قصصُ هذا الحكواتي المتجوّل. لأنّ ذلك الرجل الذي كان يجوب الغابات ذاهباً آيباً وسْط العائلات والقرى الماتشيغويّة، كان الحيَّ الباقي من عالم مُغرق في القِدم، وكان سفيرَ الأجداد البعيدين، وبرهاناً ملموساً على أنّ هناك في هذا القاع المشوّش البعيد من التاريخ البشري، أو حتّى قبل بداية التاريخ كائنات بشريةً كانوا يمارسون ما أزعم أنّي أقوم به اليوم في حياتي، أي تكريسها لإبداع قصص وقصّها، ولأنّ ذلك الحكواتي وصِلتَه الحميمة بأبناء جماعته كان، فوق ذلك، البرهانَ الملموس في بدايات المصير البشري، على الوظيفة المهمّة للغاية التي كان يؤدّيها التخييل، هذه الحياة المكذوبة التي حلم بها واخترعها قصّاصو قصص في جماعة جدّ بدائيّة ومعزولة عمّا نسمّيه الحضارة. لا شكّ في أن ذلك الأمرَ كان أبعد من أن يكون مجردّ تسلية، وإن يكن الاستماع إلى الحكواتي في نظر الماتشيغويّين تسلية عليا ومشهداً خلب عقولهم وجعلهم يعيشون في أثناء استماعهم إليه، حياةً أكثر ثراء وتنوّعاً من حيواتهم اليوميّة المبتذلة. وبفضل نظام هؤلاء الحكواتيّين، وهو نظام يقوم على القرابة وينقل ويجلب أخباراً تعنيهم جميعاً، اكتسب الماتشيغويون المتناثرون فوق منطقة واسعة في جماعات صغيرة تكاد تكون على غير احتكاك فيما بينها، وعياً بأنّهم ينتمون إلى ثقافة واحدة وشعب واحد ويحفظون حيّاً بفضل تلك الحكايات ماضياً وتاريخاً وميثولوجيا وتراثاً لأن من الواضح جداً أن خطاب الحكواتي الماتشيغوي، مكوّنٌ بشهادة واين اسنيل، من ذلك كلّه، وكأنّه معطف مصنوع من قطع شتّى.

(1) fatédicas في الأصل، أي تنبّوية ــ المترجم.

في عام 1985 بدأتُ العملَ منهجيّاً في رواية (الحكواتي). وكنت قرأت في تلك الأثناء وسجّلت المقالات والأعمالَ الإتنولوجية والفولكلورية والاجتماعية التي استطعت أن أستعين بها على ما يتعلّق بالماتشيغويّين. ولم أتفرّغ لذلك العمل إلا في ذلك الحين؛ فكنت أقضي ساعات طويلة في المكتبة طالباً نصيحة أنتروبولوجيّين ومبشّرين دومنيكانيّين كان لهم وما يزال لهم بعثات تبشيرية في الأراضي الماتشيغوية. وقمت، فوق ذلك، لمّا أكملت النسخة الأولى من روايتي، برحلة إلى الأمازون مع بيْتْتِه ولورينثو سيسلو وعامل الإناسة لويس رومان الذين كانوا يقومون منذ بعض الوقت بعمل اجتماعي وبحث عن جماعات ماتشيغويّة في الأوروباندا الأعلى والأوسط وروافده. لقد زرت بعض هذه الجماعات واستطعت أن أتحدّث إلى السكان الأصليّين والمولّدين والمبشّرين في المنطقة. وكنت زرت من قبلُ في عام 1981 بمعونة المعهد الألسني في بيرانو أولى القرى الماتشيغويّة التي دخلت التاريخ: لوث نويبا (أو النور الجديد)، ونويبوموندو (أو العالم الجديد) حيث سُررت بلقاء الزوجين اسنيل اللذين لم أرهما مرّة أخرى منذ تلك الليلة من عام 1958. وما زلت أتذكّر الدهشة على وجهيهما كليهما، لمّا قلت لهما في نويبالوث، وأنا أتناول مغليّ عشبة لويسا والبرغش يلتهم عقبيّ، إن ما سمعته من حكايتهما منذ ثلاثة وعشرين عاماً خلت، عن الماتشيغويين وبالتحديد عن الحكواتي، قد رافقني هذه المدّة كلّها، وإنّي عزمت على أن أكتب رواية مُستلهمة من هذا الشخص بطلِ قصّتهما. لم يستطع الزوجان اسْنيل أن يُصدّقا ما قلته لهما. فقد صار لديهما طبعة من الكتاب المقدّس باللغة الماتشيغويّة، أطلعاني عليها. وكلاهما نشر أعمالاً لغوية ونحوية ومعجم مفردات حول هذه الجماعة التي كانا يريان الآن في عام 1981 أفرادها سعداء متجمّعين في بلدات، ويقومون بأنشطة زراعيّة، وينتخبون قادة (كاثيكِس Caciques)، وهو شيء لم يكن موجوداً عندهم قطّ.

كان هذا البحث كلّه مشوّقاً. وإنّي أتذكّر العامين الأخيرين اللذين كرّستهما (للحكواتي) بحنين. لكنّ المفاجأة الكبرى خلال هذا البحث كانت قِلّة ما وجدته في كثير ممّا قرأته حول «الحكواتيّين»، أو قصّاصي القصص الماتشيغويين. ولم أستطع فهم ذلك. لقد وردتْ عرضاً بعضُ الإشارات إليهم لدى بعض المؤرّخين العابرين في

القرن 19 كالفرنسي شارل فيينِه، وفي تقارير المبشّرين الدومينيكانيّين أو مذكّراتهم.
- لكن، لم أجد شيئاً تقريباً لدى الأنثربولوجيّين الذين قاموا بأعمال حول الماتشيغويّين المعاصرين. ولقد استنتج بعض النّقاد الذين درسوا روايتي مثل بينيديك آندرسون الذي خصّها بدراسة نفّاذة، أنّ مسألة (الحكواتيّين) من اختراعي ما دام علماء الاجتماع لم يوثّقوها. وأيّ شيء أريده أكثر من اختراعي هذه الشخصيّة العظيمة!. لئن خانتني الذاكرة أحياناً مرّات عدّة سيّئة وجعلتني أخلط ذكريات عشتها بذكريات ابتدعتها في معرض تصوّري رواية، فإني في هذه الحالة، أضع يدي في النار وأقسم على إنّ قصة (الحكواتي) تلك سمعتها من واين أُسْنيل كما حفظتها ذاكرتي حتى اليوم وبعد نصف قرن.

لمّا لقيت الزوجين مرّة أخرى عام 1981 في قرية نويبالوث بصعوبة تذكّر الزوج الاجتماع الليلي في يارينا كوتشا عام 1958 (وكان تذكّره لي أقلّ). ولمّا ذكرت له (الحكواتي) تبادل هو وزوجته بيتي و(الكاثيكِه) الشابّ أو رئيس الجماعة، جملاً بالماتشيغويّة، وتشاوروا، وأخيراً، نطقوا بالاتفاق فيما بينهم، هذا الاسمَ الذي طبعتُه في تقديمي لرواية (الحكواتي El Hablador): كِنْكيتساتاتا - سيريرا. قالوا، نعم، يمكن ترجمته إلى المهذار أو الحكواتي. لكن، لم يستطع أحد منهم ثلاثتهم أن يمدّني بمعطيات أكثر دقّة حول «الحكواتيّين». وكنت أحصل دائماً من الماتشيغويّين الذين تحدّثت إليهم مباشرة أو عبر مترجمين في الأورومبابا الأعلى والأوسط، على أجوبة متهرّبة كلّما سألتهم عن الحكواتيّين. إذاً، أكنتُ أحلم بذلك حلماً؟ أنا على ثقة من أن ذلك لم يكن حلماً. وأنا على ثقة أيضاً من أنّ الحكواتيّين ليسوا مخلوقات اخترعها خيالي. هم موجودون. وفي هذا الوقت عينه، يطوف بعضهم في الغابات، أو يتكلّم في فسحات الغابات أو قرى القبيلة أمام حلقة من البشر السذّج والمدهوشين.

ولِمَ يُخفونهم؟ ولِمَ لم يتكلّموا عنهم مرة أخرى إلى الغرباء؟ ولِمَ تحفّظ الإخباريّون الماتشيغويّون الذين قدّموا مادة ضخمة للإتنولوجيّين والأنثروبولوجيّين حول طقوسهم وأساطيرهم، ومعتقداتهم وعاداتهم وماضيهم، تحفّظوا على مؤسسة مثّلت دون أدنى ريب وما زالت تمثّل شيئاً مركزيّاً في حياة الجماعة؟ ربّما للسبب

الذي بيّنتُه في روايتي: الحكواتي، لأفسّر هذا الصمت العنيد حوله: ذلك من أجل الإبقاء عليه في دائرة السرّ الخاصّ بأشياء القبيلة المقدّسة، يحميه ميثاق ضمني أو تابو، واعتباره شيئاً ما ينتمي إلى أكثر الأشياء حميميّة وخصوصية في الثقافة الماتشيغوية، شيئاً ما شعر معه الماتشيغويّون الذين جُرّدوا في مجرى تاريخهم من أشياء كثيرة ـ من الأراضي والمزروعات والآلهة والحيوانات ـ شعروا بطريقة حدسيّة وصحيحة أنهم يجب أن يصونوه من التلوّث والابتذال الذي يُخرجه من طبيعته ويجرّده من سبب وجوده، يجب الإبقاء على الروح الماتشيغويّة حيّة، على الشيء الخاصّ بهم الذي لا يمكن نقله، والإبقاء على طبيعته الروحيّة، وواقعه السحري والأسطوري، لأنّ الحكواتي يمثل ذلك كلّه في نظرهم. أو إنّ فضول علماء الاجتماع لم يولِ قطّ قصّاصي القصص البدائيّين هؤلاء الأهمية الواجبة، وإن يكن بعضهم قد اهتّم بفلكلورهم وميثولوجيّتهم كما فعل الأب خواكين باريّالِس الذي جمع وترجم بعض القصائد والأساطير الماتشيغوية الجميلة.

على كلّ حال، هناك شيء معروف عالميّاً وهو التخييل، هذا الواقع الآخر الذي أبدعه الكائن البشري انطلاقاً من تجربته المعيشة والمعجونة بخميرة رغباته غير المُشبعة، وبالخيال، وهو يرافقنا كملاكنا الحارس منذ أعماق ما قبل التاريخ لمّا بدأنا طريقنا المتعرّج الذي سيقودنا في نهاية القرون إلى السفر نحو النجوم، والسيطرة على الذرّة، وإلى فتوح عجيبة في مجال المعرفة والهمجيّة التخريبيّة، وإلى اكتشاف حقوق الإنسان والحريّة وإلى خلق الفرد المتفوّق. على الأرجح لم يكن أيّ من هذه الاكتشافات والتقدّم في مجالات التجربة كلها، ممكناً لو لم نلتفت ملايين السنين إلى الوراء، ونكتشف أجدادنا في عصر الكهف والعصا منكبّين على هذه المبادرة الساذجة والطفليّة، حينما يكونون حقّاً في ساعة الذروة من الذعر في الليل البهيم وقد التصقت أجسامهم بأجسام بشر آخرين بحثاً عن الدفء، ثم يشرعون في الهيمان والسفر ذهنيّاً قبل أن يغلبهم النوم، إلى عالَم مختلف، وإلى حياة أقلّ قسوة وأقلّ خطراً، أو أجزى لهم وأسهل منالاً من الحيوات التي يتيحها لهم الواقع الذي يعيشونه. وقد كان هذا السفر الذهني وما يزال مبدأً أفضل ما حدث للمجتمع البشري؛ وقد كان أيضاً سبباً لكثير من المآسي بلا ريب؛ لأنّ استسلامنا لسحر الخيال مدفوعين برغباتنا لا

يكشف لنا فقط عمّا في القلب البشري من غيريّة وكرم وتضامن، وإنّما يكشف لنا أيضاً عمّا فيه من هذه الشياطين والشهوات المدمّرة واللاعقلانيّة الشرسة التي تعشّش في العادة مختلطة بأطيب أحلامنا.

وكان الأدب الابنَ المتأخّر لذلك الشغل البدائي في ابتكار قصص وقصّها، فأنْسنَ النوعَ وجعله صافياً، وحوّل الغريزة في التكاثر إلى ينبوع لذّة وإلى احتفال فنّي - الإيروسية -، وأطلق بني البشر على درب الحضارة؛ وهو شكل ناعم وراقٍ لم يكن ممكناً إلا بالكتابة التي ظهرت في التاريخ بعد آلاف كثيرة من السنين من ظهور اللغات. أغيّر الأدب - أو الكتابة - بشكل جوهريّ السفر نحو التخييل الذي بدأت به الشعوب البدائيّة معاً كلّما اجتمعوا لسماع قصص يقصّها قصّاصوهم؟ لم يغيّر فيه بشكل جوهري. فقد أعطت الكتابة القصص شكلاً أكثر تضامّاً وعناية، وجعلتها أكثر شخصانية، ومعقّدة ومعدّة إعداداً بتنويعها وتدقيقها حتّى زوّدت بعضَها بصعوبات جعلتها خارج متناول القارئ العام والعادي، شيء ما كان يمكن تصوّره في نوع التخييل الشفوي الموجّه إلى الجماعة.

من جهة أخرى منحت الكتابة التخييل ثباتاً ودواماً لا يمكن أن تحظى به قصص الخيال الشفوية المنقولة من الآباء إلى الأبناء ومن جيل إلى جيل، ومن شعب إلى شعب ومن ثقافة إلى ثقافة، قصص تتعدّد وتتحوّل حتّى لا تبدو أنها صادرة عن جذع مشترك، ولا تحتفظ بأدنى رابطة في ما بينها، كما تدلّ على ذلك المجموعات التي ضمّت هذه القصصَ والأساطير والبطولات التي حفظها التراث الشفوي على مدى السنين.

لكن، إذا أسقطنا الفروق الشكلية والتحوّل الذي يخضع له الأدب الشفويّ لا محالة، نجد خطّاً من الاستمراريّة لا تخطؤه العين، بين هذا الأدب والأدب المقروء، وبين التخييل المحكيّ والمسموع والمقروء، على الأقلّ فيما يمثله كلاهما في المنطلق والهدف: أي الحركة الذهنيّة للكائن البشريّ البائس للخروج من القفص الذي تجري فيه حياته ويبلغ حريّة ومبادرة تجعله يهرب من المكان والزمان الذي يجري فيه وجوده، وتوسّع تجاربه وتعمّقها فتجعله يعيش كما في تحوّل سحريّ، أفعالاً أخرى ومغامرات وعواطف وتسمح له أن يسيطر على كل صنف من الأهداف

حتى أكثرها غرابة وخطورة، تلك التي تضمّها إلى حياته قصصُ الخيال المُتصوّرة والمحكية ـ قصص أخيلة مقنعة ـ والمسموعة أو المقروءة.

وهذه الحياة المكذوبة التي هي التخييل، والتي نعيشها إذا سافرنا وحيدين أو بصحبة آخرين (مستمعين إلى الحكواتيين أو قارئين قصاصين وروائيين) نحو هذه العوالم التي خلقها الخيال والشهوات البشرية، لا ينبغي لنا أن نعدّها مجرّد ردٍّ على الحياة الحقيقية فقط، الحياة التي نعيشها موضوعياً، وإن تكن هذه الحياة ما يميل إلى دراستها في العادة علماءُ الاجتماع الذين يفيدون من الأدب الشفوي والمكتوب ويرون فيه وثيقة سوسيولوجية وتاريخية لمعرفة صميم مجتمع ما. والتخييل، في الحقيقة، ليس هو الحياة، وإنما ردّ على الحياة التي بنتها الكائنات البشرية، مضيفاً إليها شيئاً لا تملكه الحياة، يكون تكملة لها أو بُعداً هو بالتحديد ما اخترعه التخييل، وهو بالضبط العنصر القصصي في الرواية، وهو ما تفتقر إليه الحياة الواقعيّة، لكننا نرغب في أن تملكه، تمتلك، مثلاً نظاماً ومبدأً وغايةً وتماسكاً وألفَ شيء آخر، ولامتلاكه يجب أن نخترعه كيما نعيشه في الحلم المضيء الذي يعيش فيه التخييل.

هذا موضوع طويل ومعقّد لا ينبغي لي ولا أستطيع أن أتوسّع فيه هنا، وإنّما اقتصر على الإشارة إليه في هذا المخطّط الموجز للعصور القديمة، وأبيّن سبب وجود التخييل في حياة الكائنات البشرية. ومن الخطأ الاعتقاد أنّنا نحلم بذات الطريقة التي نعيش فيها. بل على العكس، نحن نتخيّل ونحلم مالا نعيشه، لأنّنا لا نعيشه ونرغب في أن نعيشه، لذلك نبتكره: لنعيشه على شكل مكذوب بفضل السرابات المغوية لمن يقصّ القصص التخيّليّة. وهذه الحياة الأخرى، الحياة المكذوبة التي ترافقنا منذ أن نباشر السفر الطويل الذي هو التاريخ البشري، لا تعكس صورتنا كمرآة أمينة، وإنّما كمرآة سحرية تكشف باختراقها مظاهرنا عن حياتنا الحقيقية، عن حياة غرائزنا وشهواتنا ورغباتنا، حياة مخاوفنا وذعرنا، حياة الأشباح التي تسكننا. ذلك كلّه نحن أيضاً. لكنّنا نُخفيه وننكره في حياتنا العامّة، وبفضل ذلك كلّه يصبح التعايش والحياة الاجتماعية ممكنة، حياة اجتماعية يجب أن نضحّي من أجلها بأشياء كثيرة كيلا تنفجر الجماعة المتحضّرة إلى فوضى وفسق وعنف. لكنّ هذه الحياة المنكورة والمقموعة التي هي نحن أيضاً، تخرج طافية دائماً

ونعيشها بطريقة ما في القصص التي تستهوينا، لا لأنها مرويّة بطريقة جيّدة، بل لأننا بفضلها نلتقي بوجه خاص، الجانب الضائع من شخصيّتنا، وجورج باتاي Bataille يسمّيه الجانب الملعون.

التخييل هو أشياء كثيرة في آن واحد: فهو تسلية وسحر ولعب، وتعزيم وتعويض، وعَرَض لعدم الامتثال والتمرّد، وشهوةٌ وحريّة ولذّة، لذّة عظمى، وهو بلا ريب، علامة جوهريّة ومطلقة للشأن البشري، وهو خير ما يعبّر عن وضعنا ويبرزه ككائنات مُميّزة، الكائنات الوحيدة على هذا الكوكب وفي العالم المعروف حتى الآن على الأقلّ، القادرة بفضل هذا السلاح الناعم، ألا وهو التخييل على السخرية من التقييدات الطبيعية لوضعنا الذي يحكم علينا أن تكون لنا حياة واحدة وهدف واحد وظرف واحد.

لذلك، لا ضير في أن نقول إن الحريّة لا توجد من دون التخييل، ومن دونه لكانت المغامرة البشرية رتيبة ومتطابقة كحياة الحيوان. والحلم بحيوات مختلفة عن حياتنا هو طريقة متمرّدة في السلوك. طريقة رمزيّة في إبداء عدم الرضا عمّا نحن فيه وعمّا نعمله، لذلك،هو يعني أن نُدخل في وجودنا عنصرين مغويين: القلق والتخيّل. وإن رغبتنا في أن نكون آخر، أو آخرين، وإن يكن بالطريقة المؤقتة التي ننكبّ فيها على الشعبذات وألعاب الأقنعة التخييليّة، هي البدء في سفر لا عودة منه نحو أماكن مجهولة، وهي بطولة عقلية تحتوي بالقوّة على المغامرة البشرية العجيبة كلها، تلك التي يسجّلها التاريخ. ولكان من الصعوبة بمكان أن توجد هذه البطولات والاكتشافات كلها في مجال المادّة والفضاء والذهن والجسم، وفي الجغرافيا والشعور وما تحت الشعور، ولَمَا كنّا بلغنا في مجال الفنون، على غرار ما بلغناه في مجال العلوم والتقنية، الإنجازات الباهرةَ لدانتي وشكسبير، وبوتِشلّي، ورمبرانت، وموزار وبيتهوفن لو لم نشرع قبل ذلك كله، في أن نحلم بقصص تكون أحياناً جدّ مقنعة كالكيخوته ومدام بوفاري، حتى تحثّ بعض القرّاء على الرغبة في أن يحوّلوها إلى وقائع، وتحثّ قراء آخرين على العمل باندفاع وعبقرية كيما تأخذ الحياة الواقعية بالاقتراب أكثر فأكثر من الحياة التي نخلقها بالفانتازيا.

إذا كان التخييل نافعاً في تهدئة مخاوفنا ورغباتنا، فإنه جعلنا في آن واحد أكثر بُعداً عن الامتثال وأكثر طموحاً، وأعطى حرّيتنا معنىً متعالياً، لمّا ولّد فينا الإرادة في العيش بطريقة مختلفة عن الحياة التي تُرغمنا الظروف عليها. إنّا وإن تخلّينا خلال مجرى الحدث البشري، عن أشياء كثيرة ـ عن أوهام وتاباوت،ومخاوف وعادات، ومعتقدات وآلهة وشياطين كانت عقبات أخرى في طريقنا لبلوغ قمم جديدة من التقدّم والحضارة ـ فقد ظللنا أوفياء لهذا الطقس القديم الذي بدأ بممارسته ـ لحسن حظّنا ـ الأجدادُ في بداية التاريخ: وهو الحلم معاً وقد جذبتهم كلمات حالم آخر ـ الحكواتي ـ أو القصّاص أو الراوية، أو الشاعر أو المسرحي أو الروائي ـ كيما نشفي بهذه الطريقة مخاوفنا ونهرب من الحرمان ونحقّق تطلّعاتنا الخفيّة ونهزأ بالشيخوخة ونهزم الموت، ونعيش الحبّ والشفقة والقسوة والإفراط الذي يطالبنا به الملائكة والشياطين الذين نجرّهم معنا مُضاعفين بتلك الطريقة حيواتنا بدفء النار التي تطلق شرر هذه الحياة الأخرى غير الملموسة والساحرة والضرورية والتي هي التخييل.

وإن موضوع التخييل والحياة ثابتةٌ تظهر في الأدب منذ أزمنة بعيدة. وإنّ هناك أعمالاً أخرى كثيرة إضافة إلى العملين اللذين ذكرناهما ـ الكيخوته ومدام بوفاري ـ قد أعادت خلق هذا الموضوع واستغلته بألف طريقة مختلفة. لكنه لم يظهر عند أيّ مؤلف معاصر بهذه القوّة والأصالة ظهوره في روايات / خوان كارلوس أونيتّي J.C.Onetti، وقصصه، أعمال نستطيع القول عنها دون مبالغة مفرطة إنّها مُتصوّرة بكاملها تقريباً لتبيّن الطريقة الناعمة والخصبة في أننا نحن ـ الكائنات البشرية ـ جئنا لنبنيَ إلى جانب الحياة الحقيقية حياة موازية لها مكوّنة من الكلمات والصور المكذوبة كما هي مُقنعة، تلك التي نلجأ إليها هرباً من المصاعب والتقييد الذي تعارض به الحياةُ المعطاة كما هي، حرّيتنا وأحلامَنا. ■

طاغور
في الذكرى المئة والخمسين لميلاده (*)

مالك صقور

لنا في حياة المبدعين العظماء منهلٌ عذب غزير متدفق يمدنا بالأمل والحب والجمال والخير. فهم القمم التي نتطلع إليها أبداً.. وهم المنارات الساطعة التي تكشح الدياجير من أمامنا، لنبصر ونتلمس خطانا على الطرقات الصعبة.. والمبدعون العظماء هم الجسور الطويلة المتينة على دروب حياتنا ـ جسور الأدب والعلم والمعرفة، الجسور التي تربط الماضي بالحاضر ـ جسور الأجداد إلى الأبناء إلى الأحفاد عبر الأجيال والقرون.

وطاغور ـ الشاعر الهندي العظيم، واحد من أولئك المبدعين العظماء الذين خلّدهم إبداعهم، وتجاوزوا الزمان والمكان. فلا المكان حيث ولدوا وماتوا أبعدهم عنا، ولا الزمان بطوله استطاع أن يخنق أصواتهم في آذاننا، لأن جوهر الإبداع الأصيل الحقيقي واحد. وإن اختلفوا بالشكل. هذا الجوهر هو الإنسان. الإنسان أعظم وأروع ثمرة في هذا الكون.

وطاغور ـ ظاهرة إنسانية بامتياز. وما احتفالنا اليوم، في دمشق، بذكرى ميلاده المئة والخمسين، إلا تأكيدٌ على ذلك. تأكيدٌ على خلود إبداعه وانتصار قيمه الخلاّقة. فهو إلى جانب المبدعين العظماء عبر العصور أمثال سرفانتس وشكسبير وبوشكين ودانتي وفيكتور هوغو، وغوته، وتولستوي وغوركي ممن شقوا الدروب الوعرة،

(*) ألقيت في مكتبة الأسد في ندوة بمناسبة الذكرى المئة والخمسين لميلاد طاغور.

وعبدّوها لتصل الأجيال اللاحقة العطشى إلى مناهل الحرية والنور والمعرفة والعلم والأدب. نعرف أن في زمان هؤلاء المبدعين عاصرهم أدباء وفنانون ومفكرون كثيرون. لكن هؤلاء فقط استطاعوا أن يصلوا إلينا.. إلى بلاد غير بلادهم، وإلى قراء بغير لغاتهم، ومنهم طاغور الذي يأسرُ قارئه بقوة. وسرُّ ذلك، في رأيي، أنه كان يتأمل بصفاء، ويفكر بعمق، ويكتب ببساطة وصدق، وهو بذلك قبض على لب مادة الفن الحية، ألا وهو الإنسان.

* * *

دخل طاغور محراب الأدب والفن رافعاً راية الإنسان ومشعل الحرية، في موطنه الهند. هذه البلاد الشاسعة التي تضرب بحضارتها عميقاً إلى ما قبل الميلاد. وقد استوعب فلسفتها القديمة، ودياناتها المختلفة، وأساطيرها الغرائبية الكثيرة، وآدابها، وفهم بعمق تاريخ المجتمع الهندي بكل ما فيه من متناقضات عجائبية، وقد فاقم ذلك احتلال بريطانيا لبلده.

ترك طاغور إرثاً إبداعياً كبيراً، أغنى المكتبة الهندية والعالمية. فبالإضافة إلى الشعر الغزير الشفاف الذي فاضت به قريحته، كتب القصة، والرواية، والمسرحية والمذكرات، والمقالات، والعظات أيضاً.

وإنه من المغري دخول بستان لا بل بساتين طاغور الوارفة، لكن يحار المرء من أي الأبواب يدخل، لاسيما، وأنه قضى أكثر من ستين عاماً وهو يغرس، حتى غدت غرساته أشجاراً تحمل أندر الثمار، وقمحه أمسى بيادر تموج بأشهى الطيبات.

في ورقتي اليوم، سأحاول باختصار، أن أتوقف عند محطات في إبداعه، لأن الحيّز ضيق والوقت لا يسمح.

وأبدأ بديوانه (جيتنجالي)، والذي هو في رأيي، مناجاة طويلة يتضرع طاغور من خلالها للخالق. في هذا الديوان يتجلى: الله، المحبة، الموت. وجاءت قصائده شفافة. تلامس شغاف القلب.

يستعمل طاغور ديوانه (جيتنجالي):

«لقد جعلتني لا نهائياً. تلك هي لذتك.

هذه الكأس الرقيقة، إنك ترتشف منها دوماً

وتفعمها أبداً حياة ندية.

وإنني لأنسى نفسي، وأنا سكران في نشوة الغناء

فاناوبك،

- أيها الرفيق، أنت يا مولاي».

في هذا المطلع الصوفي، يخاطب طاغور الرب. وقد جعله لا نهائياً. فالأزلية من صفات الله. والله جعلَ شاعرنا لا نهائياً أي شاركه، في صفة من صفات الديمومة، وقد لا أجافي الحقيقة. إن قلت على طريقة المتصوفين، أن طاغور أنسن الإله، وألّه الإنسان.

ثم يقول:

آه، أيها المعلم، لقد جعلت قلبي أسيراً

في موسيقاك، التي لا نهاية لها

تلك (الأنا) الحقيرة، آه يا مولاي، أنه لا يعرف الخجل، ولكنني أخجل من مثولي على بابك بصحبته.

كثيراً ما نسمع هذه العبارة «العبد الحقير، العبد الفقير لله، هنا، لا يقرُّ الشاعر بضآلته فحسب، بل يقرُّ بأنه يخجل أن يصطحب هذه (الأنا) الحقيرة. الأنانية. الضئيلة، عند المثول أمام الله أو على بابه».

يذكر هذا بالأديب الكبير ميخائيل نعيمة، حين يقول:

(أما أنا - أجارني الله وأجاركم من هذه النون بين ألفين).

أما عن يقين نعيمة في الله، فيقول:

«لولا إيماني بالله لما كان إيماني بالإنسان. ولولا إيماني بالإنسان لما كان إيماني بالله. فعبثاً ندّعي الإيمان بالله قبل أن ينكشف لنا الله في الإنسان. وعبثاً نحاول فهم الإنسان قبل أن يتجلى لنا الإنسان في الله». ولكأن ميخائيل نعيمة يشرح ابتهالات طاغور الصوفية، وكأنما وصل طاغور ونعيمة إلى نتيجة واحدة.

في ديوانه (جيتنجالي)، يطغى الحزن على أغلب قصائد هذا الديوان لكن الشاعر يتجلد، ويبدو صبره أكبر، ذلك، أن فواجع نزلت بالشاعر، فقد فجع بأبيه، وزوجه، وابنته وابنه في فترات متقاربة، ألا تهدُّ هذه الفواجع الجبال الراسخة، لكنها فجّرت

مكامن عواطفه، وهو يفقد أغلى الناس على قلبه، ومع ذلك حوّل الضعف قوة، والألم إلى فرح، يقول:

«إن عاصفة الموت التي اجتاحت داري. فسلبتني زوجي واختطفت زهرة أولادي، أضحت لي نعمة ورحمة، فقد أشعرتني بنقصي، وحفزتني على نشدان الكمال وألهمتني أن العالم لا يفتقد ما يضيع منه».

وهكذا، نرى أن طاغور لم يستسلم للحزن، ولم يشكو، ولم يندب، وحتى لا يخشى الموت. يقول:

«إيه أيها الموت، يا منتهى حياتي الأسمى، تعال واهمس في أذني. يوماً بعد يوم سهرت في انتظارك، من أجلك تذوقت هناءَة الحياة وعانيت عذابها».

«إن عقباتي لعنيدة، وإن الألم ليحزُّ في قلبي حين أحاول أن أذلل إنني أحتاج إلى الخلاص فحسب، بيد أنني أستشعر الخجل إمّا تمنيته».

يطلب طاغور الخلاص، لكن أي خلاص يريد، ولماذا يحسُ بالخجل عندما يتمناه؟ هل يريد الخلاص الفردي؟ الجماعي؟ هل الخلاص في الموت، وفي انعتاق الروح عن الجسد. أم الخلاص من وضع اجتماعي، أو خلاص بلاده بتحريرها من المحتل؟

يقول:

«ليس الخلاص في رأيي، بالزهد، إنني أشعر بضمة الحرية في ألف رباط من اللذائذ.

إنك تريق من أجلي سلسال خمرك المنعشة المشعشعة بمختلف الألوان والعطور حتى يطفح منها كوبي الخزفي».

إذن، يرفض طاغور الزهد، والاختباء في صومعة، يرفض الزهد الذي يرى فيه العجز، بل ينشد الخلاص إلى الحرية، الحرية التي فيها ألف حزمة من اللذائذ.

ويغني ويطرب للخمرة الإلهية المنعشة المشعشعة. وطاغور الذي قال: وإنني لأنسى نفسي، وأنا سكران في نشوة الغناء، لينادي الرفيق آه يا مولاي، سكران، ويصف الخمرة التي يريقها الإله بألوان مختلفة، وعطور متنوعة، يلتقي مع ابن الفارض الذي يقول:

يقولـون لـي: صـفها، فأنـت بوصـفها خـبير.. أجـل عنـدي بأوصـافها علّـمُ
صـفاء ولا مـاء ولطـف ولا هـوى ونــور ولا نــار وروح ولا جســم

لنتأمل هذا المشهد، وطاغور يحاورُ السجين:

ـ أيها السجين، قلْ لي إذن من الذي كبلّك بالقيد؟

يجيب السجين: إنه سيدي، لقد كنت أحسب أن في استطاعتي أن أفوق أي إنسان في هذا العالم ثراء وسلطاناً. وكنت اختزن في مخبأ كنوزي كل المال الذي يجب أن أؤديه إلى ملكي، فلما غلبني النوم تمددت فوق سرير سيدي، ولما استيقظت ألفيتُني سجيناً في مخبأ كنوزي.

ـ أيها السجين قلْ لي من الذي صنع هذا القيد الذي لا يتحطّم؟

وقال السجين:

أنا الذي صنع هذا القيد.

هكذا كنت أصنعُ القيد ليلاً نهاراً،

وأسويه بنار متأججة وضربات قاسية. فما كاد ينتهي العمل وتتماسك حلقات القيد حتى ألفيتني أنا الذي كُبلتُ به.

* * *

أما في ديوانه «جني الثمار» نقرأ شعراً وجدانياً صافياً. فيطوف بخياله الحقول، والكروم ويتسلق الجبال الشاهقة، ويتناغم شعره مع الطبيعة التي عشقها، إذ يرى فيها جلال وجمال الله وعظمته، ويجنح إلى الرمز، فيسرد قصصاً أو حكايات، لها طابع العظمة والعبرة، وبقدر ما تبدو بسيطة، بقدر ما فيها من الدلالة العميقة، ينحاز فيها إلى الفقراء والمحرومين.

فالبستاني الفقير (سوداس) يرفض بيع زهرة اللوتس، ولم يرض أن يساوم عليها، بين عابر السبيل والملك، وهو الذي قبل في البداية أن يبيعها لعابر السبيل لقاء قطعة ذهبية واحدة، ليسد أوده.

عندما أرادها الملك ليقدمها للرب بوذا كأغلى وأثمن هدية، وضاعف ثمنها، فضاعف عابر السبيل ثمنها أضعاف أضعاف ما قدمه الملك. فيرفض مزاد الملك وعابر السبيل، ليقدمها هو بنفسه إلى الرب بوذا. وسوواس، الزهرة عند قدمي بوذا، الذي بدوره يبتسم، ويسأل بوذا الفقير، ما هي أمنيتك فيقول البستاني. أن المس قدميك أو (لمسة صغيرة من قدميك).

لقد رفض الفقير بيع زهرة اللوتس، وهو بحاجة ماسة إلى ثمنها، ورفض المزاد، والمساومة، فمادام، الغني والملك. سيقدماها قرباناً أو هدية للرب، فلماذا لا يقدمها هو.

أما قصة ابنة الشحاذ (سوبريا)، منها دلالة أخرى وعبرة أخرى.

فعندما استشرت الجامعة في مدينة (شرافاستي) طلب الرب بوذا من تلاميذه، العون لإطعام الجائعين.

فقال أغنى الأغنياء: إن إطعام الجائعين يتطلب المال الكثير وكل ثروتي لا تكفي.

وقال قائد الجيش، إنني أبذل دمي مسروراً، غير أنه لا يوجد طعام كاف في بيتي.

وتحسر صاحب المراعي الشاسعة، لأن إله الرياح قد جعل حقوله جافة، ويشكو كيف سيسدد ضرائب الملك.

حينئذ، نهضت ابنة الشحاذ (سوبريا) انحنت أمام الجميع. وأعلنت: أنا سأطعم هؤلاء الجائعين. عندها صرخ الجميع متعجبين.

فقالت: أنا أفقر إنسان بينكم، هذه قوتي. أما المال والخيرات فسأجدها في كل بيت من بيوتكم.

أما عن دور العبادة، فيقدم طاغور قصة تحمل من الدلالة والعبرة والعظة.

فذات يوم قال الحاجب للملك. إن القديس (نار وتام) امتنع عن الصلاة في معبدك الملكي. وأنه انتبذ مكاناً على التراب تحت الأشجار. وأمر الجميع، الآن، المعبد خالٍ خاوٍ من المتعبدين والمصلين.

فامتعض الملك، وذهب بنفسه إلى القديس وسأله، لماذا رفض العبادة في المعبد العظيم، وفضل أن يجلس على التراب. فقال القديس: لأن الربّ ليس في معبدك. فاغتاظ

الملك وقال: أتعلم أنه بُذل عشرون مليون قطعة ذهبية لإنشاء هذا المعبد الذي يعد طرفة فنية. وقد أعد خصيصاً للصلاة والعبادة.

فأجاب القديس: نعم أعلم. لقد كان ذلك في العام الذي فزع فيه إلى بابك الألوف من رعاياك يطلبون المساعدة، بعد أن دهمت النار بيوتهم. فتساءل الرب: أيبني هذا المخلوق التعس معبداً ولا يقدم المأوى لإخوانه؟

وهكذا، يرفض طاغور أن يُفضل الحجر على البشر، فكيف وقد هدرت المليارات في تزيين دور العبادة وهناك الملايين لا يجدون كسرة خبزة.

* * *

ولأن الموضوع يختار شكله، حسب المقولة الإغريقية القديمة، فكتب طاغور، كما قلنا، بالإضافة إلى الشعر المسرحية والرواية وعني بالموسيقا، وكذلك بالرسم أيضاً.

فمسرحية (شيترا) استلهم طاغور نكرتها من (المهابهارتا)، وهي قصة امرأة ورجل. شيترا المرأة، وأرجونا الرجل.. وشيترا رباها أبوها الملك، كما لو كانت فتى، فعلمها الفروسية، وكل أنواع القتال. وقد وقع في حبها أرجونا، وهام بها، لكنها لم تأبه لحبه، وبقيت على كبريائها زمناً طويلاً. ومن ثم وبعد لأي، تطغى الأنوثة وتوافق على الزواج من أرجونا لتصبح زوجاً، وأماً، وكأني بطاغور أراد أن يقول: الرجل من غير رجولة لا يساوي شيئاً. كذلك المرأة، من غير أنوثتها وأمومتها، لا تساوي أيضاً شيئاً.

من المعروف، أن طاغور عاش في بيئة تعج بالأديان، والمذاهب، وقد برز التعصب الأعمى، الذي حاربه طاغور بكل قواه. فقد نبذ الطائفية البغيضة، والعصبية والتعصب إلا للحق. فكتب رواية (جورا) وهي قصة حب بين فتى نشأ هندوسياً، وفتاة من طائفة البراهمة. هذه الرواية لم تلق القبول في حينها، نتيجة التعصب، وضيق الأفق، إذ كان المجتمع لا يزال يئن تحت وطأة الطائفية، التي لا تنمو ولا يشتد عودها إلا في المجتمع المتخلف.

كما وكتب طاغور آلاف الأغاني، وكان لها الأثر الكبير في الموسيقا الهندية، التي شغف بها.

يقول:

«إن الموسيقا هي أنقى أشكال الفن. وهي أقرب تعبير عن الجمال، وإننا لنشعر أن إفصاح اللانهاية في الأشكال المحدودة من الخلق، هو الموسيقى نفسها تنساب صامتة ظاهرة.

ولكي تكتمل عبقريته، فهاهو ذا يمد يده للريشة والألوان بعد أن تجاوز السبعين، ليغني المشهد التشكيلي بلوحات فنية نادرة وليضيف إلى ما رسمه بالكلمات ألوان قزح من الطبيعة التي عشقها

يقول بديع حقي: «كذلك حلا لطاغور أن يدخل جنة الألوان وهو شيخ. ليجود في فن التصوير، ويترك قرابة ألفي لوحة، تُعد تراثاً فنياً ذا شأن».

بقي أن أقول أن طاغور مجد الحرية التي آمن بها، وناضل مع معاصريه ضد الاحتلال البريطاني، وفي عام 1919 عندما اعتدى الجنود الإنكليز على اجتماع، رفض (لقب سر) وأعاده إلى ملك بريطانيا.

لقد نشد الحرية، ودعا إلى الفكر وحرية والرأي من غير خوف حيث تكون المعرفة حرة، والكلمات حرة تخرج من أغوار الإخلاص ودعا العقل النيّر كي لا يضيع في جهل؟؟؟

يقول:

أجل، في نعيم الحرية، أبتاه.. دع وطني يستيقظ».

وأختم بالمقطع التالي:

هذه صلاتي إليك، يا مولاي، اضرب، اضرب جذور ذلك الفقر في قلبي.
هب لي القوة لأتحمل في هنية ويسر آلامي وأفراحي.
هب لي القوة لأجعل قلبي مثمراً في خدماته.
هب لي القوة لأعمل على ألا أتنكر للفقير وألا أثني ركبتي أمام السلطان المتحدي.
هب لي القوة لأرقى بفكري بعيداً عن السفاسف اليومية
ما أحوجنا اليوم إلى طاغور وأمثاله وأخلاقه
المجد للشاعر ■

مقتطفات من قصائد العصور الوسطى
«القدر ملك العالم»

كارمينا بورانا

ت: موريس جلال



توطئة المترجم[1]

أولاً: أود بادئ ذي بدء أن أقدم للمطالع الكريم نبذة حول القصائد المعنونة هنا بـ «القدر ملك العالم».

يرجع تأليف المخطوط المحفوظ في مكتبة الدولة بمدينة ميونخ إلى قرابة عام 1225 في سويسرا أو ألمانيا وهو مستوحى من مصادر أوفر قدماً. ويتألف الجزء الذي يثير اهتمامنا من أناشيد دنيوية تدعى باللاتينية (Profanae Cantiones) وقد زُود بعضها بعلامات موسيقية سجلت في أسفل النص. وإن مؤلفي هذه النصوص رجال دين أو طلبة للدين مجهولون، وينتمون إلى منابت شتى ومعظمها صهيوني ولا ديني أو مناهض للدين.

---

(1) الترجمة انطلقت من النص الفرنسي/اللاتيني وقد أعيد النظر المتيقظ في دقة الترجمة من الأصل الفرنسي/اللاتيني وفي أسلوب النقل لكي يصبح على مزيد من الانتماء إلى الشعر المنثور [المترجم]

تتحدث هذه الأناشيد القروسطية[1] (الدنيوية)، في غالبيتها، عن (دولاب القدر ملك العالم وسيده) وعن الدين وأخلاق بعض رجاله وغيرهم من تلك القرون وعن (فصول) الطبيعة، والنبيذ والحب ولعب القمار، وتأرجح المرء ما بين الفضيلة والرذيلة. وانطلاقاً من بعض هذه النصوص، أقدم الموسيقار كارل أورف Carl Orff)) في عام 1937 على ابتكاره «كانتات» مسرحية تحت عنوان «كارمينا بورانا» الشهيرة.

هذا ما ورد في معجم الآداب الفرنسية والأجنبية لدار النشر الفرنسية لاروس Larousse عام 1992. وقد أضفت على نص المعجم وما بين أقواس معقوفة [ ] المزيد مما يتحدث عنه نص الأناشيد الدنيوية هذه.

ثانياً: ما هو معنى (كارمينا بورانا) Carmina Burana ؟

كارمينا كلمة لاتينية تحدرت من جذر آري Cano)) وهذا الجذر منبت الكلمة الفرنسية Cantique [ترتيلة] ثم من جذر سانسكريتي Casmen)) تحول إلى كلمة Carmen)) اللاتينية وصيغة جمعهما Carmina)) أي: أشعار أو قصائد أو الشعر عامة أو أناشيد تغنى مصحوبة بألحان آلات موسيقية. أما بورانا Burana)) فقد تكون كلمة ألمانية قديمة تعني (دنيوية)، فأصبح العنوان اللاتيني يعني: أناشيد دنيوية Carmina Burana)) أي أغاني طرب شعبي لا كنسي بل هو مناهض للكنيسة.

إبّان نشر «كارمينا بورانا» عام 1847، أطلق هذا الاسم على جملة من نصوص يرجع عهدها إلى «القروسطية» [أي إلى العصور الوسطى]، وصيغت باللغة اللاتينية العامية في ذاك الزمان ثم نقلت إلى الألمانية القديمة. وقد تم اكتشافها في دير بندكتيني بمدينة بورين Beuren)) من أقليم البافيير Bavière)) الألماني.

ثالثاً: «كانتات» غنائية موسيقية للموسيقار (كارل أورف) Carl Orff

من أفضال القدر – امبراطور العالم وسيده كما تلقبه هذه الأناشيد الدنيوية – أنه قُيِّضَت للموسيقار كارل أورف (1895 – 1982) صياغةٌ «متألقة» لكانتاته «كارمينا بورانا» على أبيات هذه الأناشيد وذلك ما بين عامَي (1935 – 1936).

والآن ما هو معنى كانتات (Cantate): إنها قطعة موسيقية ذات طابع غنائي واستيحاء فنٍّ ديني أو دنيوي كما في هذه القصائد، وتتألف من صوت أو عدة

(1) من القرون الوسطى (المنهل).

أصوات متناغمة مصحوبة بأوركسترا. وحسب قاموس المنهل يعني التعبير (كانتات): مشهداً غنائياً تصحبه أنغام الموسيقى بمعزل عن التمثيل. وقمتُ بنقل أناشيد «كارمينا بورانا» إلى اللغة العربية عن النص الفرنسي مستأنساً في غالب الأحيان بالنص اللاتيني وهو النص الأصلي الذي سنضيفه إلى هذه الترجمة. وقد حذفتُ من صلب النص عدداً من الأبيات الشعرية التي من شأنها أن تؤذي خفر أخلاقنا الشرقية النقية، وقد اشتمل هذا الحذف على عددٍ زهيدٍ جداً من أبيات الأناشيد.

كارل أورف Carl Orff (1895 – 1982)

ولد المؤلف الموسيقار الألماني في 1 تموز / يوليو عام 1895 بمدينة ميونخ، وتوفي فيها عام 1982. وكان مايسترو أوركسترا منذ عام 1924. وقد أسس مع الراقصة الشهيرة «دوروثي غونتير» Dorothea Günther (معهد غونتير) لتدريب الأولاد الصغار على الموسيقا والرقص والحركات الرياضية. وألّف كتابه «الموسيقا للأولاد» ثم نقحه نهائياً ما بين 1950 – 1954)) وقد أحكمَ منهجَه ساعياً فيه إلى تربية موسيقية تعتمد الإيقاع أساساً لها. وقد اشتهر كارل أورف بأعمال رائعة منها: «الانتصارات Trionfi» «أناشيد كاتولي Carmina Catolli» 1942)) و «انتصار أفروديت Trionfi di Aphrodite» 1951)) وكذلك بالأوبرا «المرأة الماهرة Clever woman».[1]

كان كارل أورف مشغوفاً بالموسيقا القديمة التي حثته على إنجاز العديد من التنسيقات الموسيقية لأعمال الموسيقار الإيطالي «كلاوديو مونتفردي Claudio Monteverdi» (1567 – 1643)، فأفضى شغفه بماضي الزمان إلى استخدامه المتواتر للغات القديمة في أعماله كما فعل في «كارمينا بورانا» 1937)) «كانتانه» الشهيرة التي نَعِمتْ عنده – ولدى الكثيرين – بحظوة متميّزة خاصة. وكانت نزعة أورف العالمية، دون شك، إحدى سماته الأرقى أصالة. ويبقى من الحقيقي أن جهود أورف هذا الموسيقار الأريب الفذ قد سعت على نحو ينطلق من الحاضر إلى ماضي الزمان الذي كان أحد عشاقه المُولعين.[2]

---

(1) قاموس الموسيقا، Bordas عام 1979

(2) قاموس «هاشيت» Hachette، عام 1997

القَدَرُ مَليكُ العَالمِ

(كارمينا بورانا)

الفصل الأول

1- أيُّها القَدَر

إيْهِ أيّها القَدرُ !
كما يتغيّرُ القَمرُ
أنتَ تتغيّرُ
وكمَا يكبُرُ
أنتَ تكبُرُ
دُونَ هَوادَه
أو تتوارَى !
فَذُلٌّ وهوانٌ هيَ الحَيا !
فيَوماً أراكَ لاهيا
وتَقسُو على حَواسّنا الوَهِنَاتْ
وفي الغَدَاة تُغرِقُها بالهِبَاتْ
فالفَقرُ وعِزُّ الحَوْلِ والطَوْلْ
إزاءَكَ حقاً يَذوبَانْ
كما الجَليدُ يذوبُ لِزاما ! ...

*

المصير

إيْهِ يا أيّها المَصيرُ
أنتَ مَزهُوّ لا مَقهُورُ !
بلْ أنتَ دُولابٌ يدُورُ !

تلبَثُ سليقتُكَ فاسِدَه
وكذا سَعادتُكَ بَاطِله
فَهُما على تلاشٍ مُستَديمْ
وتتخفّى تحتَ جَنح ليلٍ بهيم
وهَا أنتَ تحتَ الحِجَابِ تَفِدُ إليّ
ولكيْ أرُوقَ لِعَبثِ خُبثِكَ
أعزّي كاهِلِي صَاغِراً إزاءَكَ ! ...

- إنّ السَعادةَ والفضيله
عن حِظيتهمَا قَد سَلختَاني
وبَاتَ التَصنُّع والضنى
ضَرورةً مُتوجّبةً على مهجتي
و في الحالِ هَيّا إلى نصرتي
دونَ أنْ تتلبّثوا أو تتريّثوا
أوتارَ الكَمان بُظوا وتغنّوا
وبكلِّ أسلوبٍ تتقنوهُ رنّموا
فقدْ جَندلَ القدرُ على التُراب
صِنديداً مقداماً غيرَ هيّاب
وهَيّا إلى الأنينِ بِصحبَتي ! ...

2- جراح القدر

- فَجراحٌ بها القدرُ أنهكني
والدُموعُ تُذرّفُها شؤوني
والقدَرُ بِكُلومٍ سِواها أثخنني
مُقْصِياً جميعَ هِباتِهِ عَنّي
فَبَراحاً إنّهُ القدَرُ الحَرونْ
وكذا الأمرُ مكتوبٌ منذُ قُرونْ

وتلبَدُ عقائصُ جُمّتِهِ
على أخاديد جَبينِهِ مُتلمّعة
لكنْ، حينما تبغتُ السانِحة
طِوال أغلبِ الأحيان المُخَيِّبه
لا تُبْدي السَبَائبُ المُتحلّقه
سِوى صَلعةٍ هامةٍ مُرَفْرِفَه ...

- على عَرشِ الأقدارِ كنتُ متربّعا
مُكلّلاً بشتّى الأزاهيرِ القُزَحيّات
وأنا لأبِثٌ على قِنانٍ سامقات
متسربلا بالفلاحِ والنَجاحَاتْ
وغَدوتُ إذاكَ مُتهلّلاً
يُباركني ويُسعِدُني الوَرى
وها أنذا قد أُسْقِطْتُ منَ العلى
مُجرّداً من كل جَلالٍ وبَهَا
إيهِ يَا دُولابَ المقادير أنتَ تدورْ
وأنا من جَرّائِكَ أذوبُ وأغُورْ
- وبامرِئٍ آخرِ إلى القمة تسمُو
وبَرَاحاً تُغالِي وتُمعِنُ وتَعْلو
وذاكَ الفَتى يغدُو مَلِيكا
وذُؤابةَ القُدرَةِ مُتملّكا
وها أنذا مِنَ السُقوطِ أُحذّرُهُ
إذْ نقرأُ تحتَ دُولابٍ يَدورِ
(الملكةُ هيكوُبُ تبور !) [1]

---

(1) الملكة هيكوب هي زوجة «بريام» آخر ملوك طروادة [المترجم]

الفصل الأول

3- في الرّبيع

هَا هوَ مُحيّا الربيع الوَضّاحْ
يتجلّى للوَرَى كلَّ صَباحْ
ولِزامٌ عَلى زَمْهَرير الشِتَا
عنْ سُموّ قَصرِهِ أن يتنحّى
فإنّ (فْلُورا)[1] تباشرُ بداءَةَ ملكَهَا
مُتدثّرةً برداءٍ قزحيّ الألوانْ
وتُرنّمُ الغابات لها كمثْلِ الإنسانْ
مُتغنّيةً باناشيدَ رَخيمةِ الألحانْ

- ويَعودُ (فيبُوسُ)[2] سعيداً ضاحكا
وقَد غَدا على نَهْدِ (فلورَا) مُستلقيا
وإلى الحياةِ يؤوبُ (زَفيرْ)[3]
فيما يظلّ الازدهارُ الوَفيرْ

يضوعُ منهُ أريج العطور
فهلاً بنا نتَصدّى للتحدّي المَريرْ
ونهرعُ بأسرِنا إلى أحضانِ (الآمُورْ)[4]

- وهَا هِي (فِيْلُومِيلا)[5] الرقيقَه
على تجدّدٍ تستَهلّ الأغنياتْ
فالمُروجُ قد ازدانتْ بألوانٍ زاهياتْ

---

(1) فلورا: إلهة الأزهار والحدائق في أساطير قدماء إيطاليا الميتولوجية

(2) فيبوس: أحد الآلهة لدى الإغريق، وهو أيضاً «أبولون» إله الجمال والفنون.

(3) زفير: حبيب فلورا. وزفير يعني في المجال الأدبي ريحاً غربية لطيفة.

(4) الأمور: هو إله الحب «كيوبيد» يمثله طفل جميل يتسلح بسهام الحب.

(5) فيلوميلا: سنونوة ترمز إلى قدوم الربيع في الميتولوجيا الإيطالية [المترجم].

ويَفترّ ثغرُها بابتساماتٍ ساجياتْ
وإذْ يهفُو سِربُ العصافير فيطيرْ
ويجوزُ جميعَ روائع الغاباتْ

ورقصةً دوّارةً ترقُصُها الفتياتْ
آتياتٍ بسحْرِ البديعِ منَ البَهَجاتْ ...

4- الشمسُ تلطفُ البرايا

- على كلِّ شيءٍ تُضفي الشمسُ العُذوبه
فحقّاً هيَ النقيةُ الغضيضه
ويُشرِّعُ جمالُ محيّا نيسانْ
آفاقاً قشيبةً على الجنانْ
فيندلقُ حماسُ الإنسانِ الجسُورْ
باندفاعاتٍ تترى إلى (الأمورْ) ...
فالطفلُ البديعُ هذا يُولّعُ الحبْ
ويَسودُ براحاً على كلّ مُستحَبْ ...

- وكذا هُو التجديدُ الطريفْ
في رَوعةِ فصْلِ الربيعِ الظريفْ
والنظامُ الفائقُ لهذا الزمانْ
يُوجبان كلَّ بهجةٍ وأمانْ
وإلى دُروبٍ مألوفةٍ يُشيرانْ
منذُ قرونٍ سَحيقةِ الأزمانْ
فهلاّ تُبرهِنُ زهرةُ عمركَ
على وفاءٍ ورشادٍ في عشقِكَ
فيتشبَّثُ تعنُّتُ عِنادِكَ
بمنْ غدا خاصةَ حبّكَ

فهيّا أجبْني بقلبِ الخُلصَاءِ
وخُذْ في حسبانِكَ وفائي
وافِداً من حبَّةِ كياني
ومنَ المُهجةِ الخالدةِ لجَناني
فبراحاً أنا مِنكَ قَريبٌ دَنيٌ
ولئنْ كنتُ عَلى بُعد قَصيّ
وكلُّ من يَهوى على هذا الغِرارْ
يَبغتُهُ مُتلقّفاً دُولاب دَوَّارْ...

5- هيّا انظر الربيع

هلاّ تنظُرون في قولتي !
فالأفراحُ تعودُ ثم تختفي
بصُحبةِ موسمِ الربيعِ الريعان
فاشتياقَنا إليه قد طالَ معَ الزمانْ
والمرجُ متألّقٌ بشراراتٍ قُزحيّات
حيثُ تُطهِّرُ الشمسُ كلَّ الكائنات
فهيّا انصَرفْ عنْ مرارةِ أتراحِكَ
فالصَّيفُ يظلّ مُنبعثاً إلى حَياتِكَ
مُقْصِياً زمهريرَ الشِتاءِ عن دِيارِكَ ! ..
والآن يذوب البردُ مع الثلوج
ويتوارى الشتاءُ وحاشيتُه جميعا
ويُولّي قَرُّ صِرّتِه مُهَلّعا
وقَد انبرتْ رَوعةُ الحياةِ الربيعيّه
فتُزجّي جوانحَ الأيامِ الصيفيّه

فبراحاً إنهُ على بُؤسٍ وشقاءْ

مَن يُحرَم من الهوى طِوالَ البقاءْ
سيّما في غُضونِ الأيامِ الصيفيّه...
أجلْ ! وَحقاً بروعةٍ يتألّقونْ
ومنَ الشَهدِ العَذوبِ يَنْتَشونْ
همُ الذينَ بالإقدامِ يتدرّعُونْ
وبجائزةِ (كيوبيد)[1] السنيّة يَظفَرونْ
ويَلبثونَ لمشيئةِ (سيبريس)[2] خاضعينْ
وبثملٍ ورَوعةٍ لا نزالُ متوخّينْ

أن نصيرَ لـ (باريس)[3]
شملَ أندادٍ من الشوس ...



على المرجة المعشوشبة

6- رقصة

7- الغابة المخضوضرة

- تَخضرُّ مجدّداً الغاباتُ الأثيله
وكذا أغصانُها وأوراقُها وأزاهيرُها
لكنْ، أينَ صاحبي النجيبُ قد اختفى
وسَريعاً قد امتطى جَوادَهُ ومَضَى
والهفتاه ! ...
مَن بعدِهِ مَن يُخالِصُني الهوى ؟ ...

---

(1) كيوبيد: إله الحب لدى الإغريق ودعاه الرومانيون (الأمور)

(2) سيبرس: الإلهة (فينوس) المقدسة قديماً في الجزيرة التي تدعى باسمها (قبرص)

(3) باريس: إمبراطور طروادة وهو الذي خطف (هيلانة) الإغريقية فأشعل الحرب حتى اندثرت طروادة

- تخضوضِرُ الغاباتُ مُجدّداً
في كل حَدب وصَوب ومَدى
وإليكَ يا صاحِ أتحرّقُ صَبابةً
إذْ تخضوضرُ الغاباتُ تترى
في كُل حَدب وصَوب ومدى
فاينَ إذن يتباطا من أهوى
كلَّ هذا التباطؤ وَلِمَ ؟
لقد امتطى متنَ جَوادِه وسَرى
وا لهفتي! مَن سيَمحَضُني الصبا ؟ ...

8- **أيها العطّار إليّ ...**

- إليّ بالمَساحِيق أيُها العطّار
فبها سأُخضّبُ تمامَ وجنتيّ
وبجمٍ من قُزحيّات الألوان
فبُغيتي أن أُشوّقَ الشُبّانْ
فلزامٌ عليهم أن يتودّدوا
إلى (الأمورَ) أشاؤوا أم أبَوا
فهلاّ ترمقوني أيها الفتيانْ
وتتيحون أن أروقَ لكُم الآنْ
و في كلّ حينٍ من هذا الزمان ...
- إيهِ أيها الرجالُ العادلونْ
هلاّ جديراتٍ بالهَوى سَتعشقُونْ
وبالزَهْو مِن (الأمور) ستنعمونْ
بألَقِ الشُرفاتِ سَترفَلونْ ! ...
- يا أيهَا الشبانُ هيّا انظرُوني
ولكي أروق لكم هيا أسعفوني

بأن أطيبَ لكُم في كلِّ حين ...
لتُسْدِيَنَ الشكرَ إليكِ
أنتِ يا مَسكُونةَ الخليقاتْ
أنتِ الثريّةُ برائعاتِ البَهَجاتْ ...
ومُنيَتِي أن أُمسي لك عبدا
مُتيقّناً من حِلمك دونَ هوادة
فهلاّ تَتوسّمُوني أيها الشبانْ
وأْذنوا لي أن أروقَ لكُم
ولكم أطيبَ في كل آنْ ...

9- الرقصة الدوّارة، جميع الفتيات الصغيرات

- سَحابةَ الأيامِ الصيفيّه
تلبثُ الفتياتُ الصغيراتْ
يرقصنَ هاتيكَ الرقصة الدَوّاره
عازفاتٍ عنِ الرجالِ مُصَعّرات ...
- يا صاحبي ! هيّا إليَّ تعالْ !
فقدْ آلمني تَرَيُّثي وطالْ
فها أنذا باقٍ على انتظارْ
وهيّا إليّ يا خيرَ الرجالْ ! ...
يا أيّها الثغرُ الوَرديُّ العَذوبْ
هَلمَّ إليّ الآنَ وامنحني الشفا
يا أيّها الثغرُ يَسترقُ القلوبْ
تعالَ إليّ واهباً قلبي الصَفا ...

إنّ شَمْلَ الفَتياتِ الصَغيراتْ
يرقصنَ هَذي الرقصةَ الدَوّاره

وَيَعزِفْنَ عَن الرِجالِ مولّياتْ
سَحابَةَ كُل الأيام الصَيفيّه ...

10- لو كانت الأرض ...

لو كانَتِ الأرضُ برُمّتِها في حَوزتِي
مِن البَحر إلى نهر الرّينِ وقَريتِي
لتَخلّيتُ عنها بحُبٍّ وكَرامَه
إنْ ألفَيتُ مِنْ إنْجلترا المَليكَه
ما بَينَ ذِراعيَّ حَقاً شريكه ...



الفصل الثاني

في الحانة

11- مُتلهّب

- مُتلهّبٌ بأوار الحقد أنا
وألبث بالمرارة زاخرا
ولِحَبَّةِ قلبي مناجيا،
لستُ أصلاً إلا رمادا
وبراحاً من الأرض تُرابا
وشأني شأن أوراق الخريف
يتلاعبُ بها مِنَ الرّيحِ هُبوب
- إنْ كانَ من تصرُّفِ المرءِ الوَقور
توطيد بُنيانه على أُسّ الصخور
فأنا المخبول للنهر نظير
يجري ولا يسلك أبدا

ذات السلوك في المدى

- ألبث عن سبيلي زائغا
كمثل سفينة فقدت ربّانها
وكعصفور يهيم في الهوا
عبر دروب الأهوية شريدا
فأيُّ عِقالٍ لا يعقلني،
وأي قصرٍ لا يشمُلُني
وألبث باحثاً عن نظيري
وعلى عشرة الطغام سلوكي

- فإن الرصين الجدير
هو في نظري خِلٌّ عسير
أما المزاحُ فهو يثلج صدري
وأنعمُ من شهد العسل في فمي
وما (فينوسُ)[1] تحبونا به
إنما هو وَصَبٌ صَدْق العذوبه
ولا تفضي مسالِكُهُ الفيحاء
إلى سوداء قلبِ الجبناء.

- على شاكلة شَمْلِ الشبيبه،
أطوف في الطرق الفسيحه
وها أنذا أبقى بصُحبتي
من هو حثّالة جماعتي
ولا أرنو إلى طهر الفضيله

(1) فينوس: إلهة الحب والجمال عند الرومان

متعطش أنا إلى الأمور اللذيذة
أشد من توقي إلى إنقاذ مهجتي
وأروم في تمتّعي غمسَ بدني
فيما يقبع الموت في قاع كينونتي.

12- كنت أسبح...

- كنت أسبح فيما مضى
في البحيرات هناك وهنا
كنت أعيش فيما مضى
كما أنا حرّاً وسيما
وكنتُ آنذاك بجعةً بيضا
يا لي من بائس في هذا الورى
فصرت على لون السواد دكينا
وقد احترقتُ حرقاً مُشينا ...

- يُقلّبني الطاهي ويقلبني،
والنار تصليني وتحرقني
كبير الطهاة على الطبق ينصبني
يا لبؤسي وتعاستي ! يا لهفتي !
فقد أمسيتُ أسودَ فاحِما
وقد احترقتُ حرقاً بالغا !

- على الطبق منداح أنا !
ولا أستطيع أن أهفو فأطير
والأسنان تُشحذ من حولي
يا لتعاستي وشقائي ! يا لهفتي ! .

فقد أمسيت فاحمَ السواد أنا
واحترقتُ حرقاً فاحما ! ...

13- أنا رئيس الدير

- أنا رئيس دير (كوكاني)
- (وزمام هذا الدير في يديّ
بصحبة ندمائي على القارورة)
لا أزال أبذل مودّتي
لِشَمْلِ مَنْ بزهر النرد يُقامِرون
وإنْ وفد إليّ أحد المُحبّين
وأنا في الحانة صباحاً ليتفقّدني
وعقب صلاة العشاء يغادرني
بصرخةٍ واحدة، أرفع عقيرتي
((وافْنا ! وافْنا !))[1]
يا لكَ من حظ منكود !
ماذا صنعت بنا ؟
فجميعَ مباهج الحياة تَسلِبُنا !

14- جالسون في الحانة

- حين نلبث في الحانة جالسين
لا نتحدث البتة عن القبور
بل نمكث على اللعب حازمين
فهوَ دونَ هوادة يستفز حماسنا
وما يطرأ في رحاب حانتنا

(1) وافنا: القدر

حيث يُدَفّقُ الدينارُ باطيةَ الخمور
بسماعكم هو حقاً جدير
فاصغوا إلى كل ما أقول،

- البعضُ يُقامرون والآخرون يشربون،
وعذارَ الحياء يخلع آخرون
وخلالَ العبث واللّعب المتواليَيْن
يرى البعض أنهم من مالهم يُجرّدون
والبعض أرديةَ غيرهم يتوشّحون
والخاسرون بالأكياس يلتحفون،
ولا أحدَ منهم يخشى الردى
كلا ! إنما من أجل (باخوس)[1]
يخضون زهر النرد ويعاودون.

- والأمر الأول، من يدفع حصته للمُدامه
ومن يشربونها، همُ الفاسقون
فهم مرّةً يجرعون نخبَ من هم في السجون،
وأولى وثانية يجرعون
وثلاثةً أنخابٍ لمن بالحياة ينعمون
ورابعةً نخبَ المسيحيين
وخامسةً نَخبَ من في «الرب» يرقدون
وسادسةً على صحة النِساءِ الطائشات
وسابعةً نَخبَ اللصوص والمختلسين.

- يجرعون ثامنةً نَخبَ الإخوة الضالين،

(1) باخوس: إله الخمرة عند الرومان

وتاسعةً نخبَ الرهبان المشتَّتين،
وعاشرةً نخبَ النواتيين
وحاديةَ عشرةَ نخبَ من بالشقاق يتمرّسون
وثانيةَ عشرةَ نخبَ من إلى ربهم يتوبون،
وثالثةَ عشرةَ نخبَ أبناء السبيل.
وعلى صحة البابا وصحة المليك
يشربُ الجميع دون رزانة ويعبّون !

- تشرب السيّدة والسيّد يشرب،
يشرب الفارس والكاهن يشرب،
يشرب هذا وذاك يشرب،
يجرع الخادم والخادمة تجرع،
يشتفّ الرشيق، والخمولُ يشرب
يشتفّ الأسمر، ويشرب الأشقر،
يشرب الحضريّ ويشرب المسافر،
يعبّ المعتوه ويعبّ الحكيم،

- ويجرع الفقير والسقيم يجرع
يجرع المنفيّ والغريب يجرع
يشرب الولدُ والأصلع يشرب
يجرع الأسقفُ ويجرع عميد القوم،
يجرع الأخ والأخت تجرع
يجرع الجدّ والأم تجرع
تشربُ هذه ويشتفّ كأسه ذاك
يجرع مئة ومنهُم الألف يجرعون

- إن عبَّ جميعهمُ مُسرفين
لكانَ إنفاقُ ستِ مئة درهم قليلا
وحتى تتهافت على مرح شرابنا
كلُّ شتائم الشعوب أجمعين
فهي شتائمُ باحتقارٍ تبتذلنا
فعسى أن يُفسِدَ شاتمونا أخلاقَهم
وفي سجل الأبرار لا يتم تدوينهم !

القسم الثالث

بلاط (الأمور)

15- يطير (الأمور) إلى أنى يشاء

- في كل حدب وصوب يطير (الأمور)،
وهو لدى كل رغبة أسير
البناتُ والصبيان يتقابلون
وكذا نِعم حقاً ما يفعلون !
إنها خاويةٌ من الأفراح بأسرها
تلك هي التي لا عشيق لها
فلزامٌ عليها أن تزجّ أحلكَ الليالي
في دجون سجن فؤادها
ومُرةً حنظليةً تلبث عزلتها

16- الليل والنهار وكل شيء

- الليل والنهار والأشياء جميعها
تناهضني دوماً وبأسرها
ولا تزال ثرثرة الفتيات

تُدرُّ من عيني العبرات
وأتنهد فيضاً من التنهُّدات
بل أخشى الجمّ المزيد
من هذا الكثير العنيد ! ...

- أيها الأصدقاء، أنتم تتمازحون !
وتتحدثون عما تعلمون !
وأنا التعسَ هلاّ ترحمون
فأوصابي ليست بذات تخوم !
وها أنذا بالشرف أناشدكم
والنُصحَ لي هلاّ تبذلون !

- محيّاكِ الوسيمُ يُبكيني،
مرّاتٍ كثيرةً متتاليات
وبراحاً قلبُك من جَمْد الجليد
فهلاّ تعطّفينَهُ عليّ من جديد !
فقبلةٌ من ثغرك قد تبعثني
حالاً إلى رحاب الوجود !

17- فتاة صغيرة

- كانت هناك فتاةٌ صغيرةٌ واقفه
بثوب قشيب أحمر مشتمله
وكلما راح أحدُ الرجال يلمسها
أخذ الثوبُ يُصوّت ويحفّ
آيْ ! ...
كانت فتاةٌ صغيرةٌ هناك واقفه

تحاكي من الأزاهير ورده
وكان محياها وضاحاً بهيّا
وثغرها يفترّ مُبتسّماً شهيّا
آيْ !

18- في قلبـي

- لفؤادي تنهدات تعسات
فأنت وسيمة من الغانيات
وهذا ما يحزّ في صدري
ويجرحني جرحاً بليغاً
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الحسناء يا حبيبتي
عذراً فإليّ لا تأتي
مقلتاك الحبيبتان تتلمعان
وكأشعة الشمس تتألقان
وعتمةَ الليالي تضيئان

كوميض البروق يضيؤها
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الغالية على مُهجتي
لكن، عذراً فإليّ اليوم لا تأتي
وليهبْني الله، ولتهبْني الآلهة
ما قد عزمت عليه (...)
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الغالية يا حبيبتي
عذراً فإليّ اليوم لا تأتي

19- عند اللقاء (...)

20- تعالي !

- تعالي، تعالي، هيّا إلي
لا تدعيني أفارق الحياه !
(هيْركا، هيركا، نازازا، ثْرِيلَيْرِيفوس)[1]
- وسيمٌ هو حقاً محياكِ،
بهيةٌ هي لمحات مُقلتاكِ
وكذا جدائلُ جُمّةِ شعرك !
وكم هو بارعٌ حُسنُ قدّك !

- فأنت أوفر من الورود حُمرةً
وأملح من الزنابق بياضاً
وتلبثين بالمحاسن متالقةً
ودوماً ستظلين لي مجداً وسؤدُداً ! ..

21- على ميزان متأرجح

- على ميزان القلب الحيران
تهتزّ عواطف كل إنسان
فهناك الحياءُ وهنا الهوى
لكني أروم ما يكتمل به ناظراي
وأطاطئُ قذالي لنير هوايْ

(1) هذه الكلمات غير مترجمة في النص الفرنسي، وهذا يعني أنه لم يجد لها تفسيراً وبعد الاستقصاء، أرى أن (هيركا) كلمة يونانية تعني (آنية فخارية للخمرة)، و(بريليريفوس) قد تعني: ثلاثة جداول من الخمرة. فهل الشاعر يستنجد هنا بالخمرة قبل قدوم حبيبته ؟ أم هل يخفي عنا تعابير قد لا يستحسنها القارئ ؟ [المترجم]

وأغدو تحت النير منداحا
ويلبث لغرامُ بالعذوبة فائضاً! ...

22- الحين اللطيف

لطيف مُستحب هو الحين هذا
يا أيتها الفتيات الحسناوات ! ...
وأيها الفتيان في شملنا
هلاّ تقرنون فرحتكم بفرحنا ! ...

اللازمة، آهٍ ! و آهٌ !

يا لها من دهشة تبغتني !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التشوق متأجّجا
وبنار عشقٍ قشيب مُتجدّدا
فهو يمحق مني القلب والكبدا
إنه لفتيّ فتيّ هذا الهوى ...

- إلى التهوّر وعدي يَحُثُّني.
ففي وعديَ هذا يكمن حَنثي
فيُوهن ويُخمِدُ كامل مُكنتي

اللازمة، آهٍ ! و آهٌ !

يا لها من دهشة تبغتني !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التشوق متأجّجا
وبنار عشقٍ قشيب مُتجدّدا
فهو يمحق مني القلب والكبدا

إنه لفتيٌّ فتيٌّ هذا الهوى ...

- إن الإنسان رعديد جبان
كلّما يمرُّ فصل الشتاء
لكن المرء نشيطٌ رشيقُ الجنان
حينما يفِدُ الربيعُ بنسائم الشفاء

اللازمة، آهٍ ! و آهْ !

يا لها من دهشة تبغتني !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التشوق متأجّجا
وبنار عشقٍ قشيب مُتجدّدا
فهو يمحق مني القلب والكبدا
إنه لفتيٌّ فتيٌّ هذا الهوى ...

[فتاة] ● إن الأمر يجتذبني ويغويني
فأنا الآن فتاة في زهرة ربيعي
وهذا الأمرُ يُرعدُ قلبي ويُقلقني
فهل فقدتُ حقاً وعيَ ذهني ؟

اللازمة، آهٍ ! و آهْ !

يا لها من دهشة تبغتني !
ها أنذا أغدو مزدهرا
بل أصير من التشوق متأجّجا
وبنار عشقٍ قشيب مُتجدّدا
فهو يمحق مني القلب والكبدا
إنه لفتيٌّ فتيٌّ هذا الهوى ...

- هَلُمّي إلي أيتها الغاليه
فهلاّ تحملين لي بسمةَ البهجه !
تعالي، تعالي يا رائعة الجمال
فأنا أفارق الحياة، في هذه الحال ...

اللازمة، آهٍ ! و آهٌ !

يا لها من دهشة تبغتني !
ها أنذا أغدو مزدهرا

بل أصير من التشوق متأجّجا
وبنار عشقٍ قشيب مُتجدّدا
فهو يمحق مني القلب والكبدا
إنه لفتيّ فتيّ هذا الهوى ...

23- أنت الأوفر عذوبة

[فتاة] ● أنتَ الأرقّ نعومه
ولك أهبُ نفسي بتمامها ! ...

24- بْلا نْشفلور وهيلانه[1]

تحيةً لكِ أيتها الحسناء
أحيّيكِ أيتها الغانيه
أيتها اللؤلؤةُ النفيسه
أحيّيكِ يا حِليةَ النساء
فتقبّلي الإجلالَ مني أيتها العذراء
تحيةً لكِ فانتِ من الأرض سناء

(1) بلانشفلور: أي الزهرة البيضاء.

تحيةً يا وردةً في الورى حمراء !
إيه يا «بلا نْشفلور» وهيلانه
أنتِ «فينوسُ» الإلهة السخيّه ! ...

25- أيُّها القَدَر

إيهٍ أيّها القَدرُ !
كما يتغيّرُ القَمرُ
أنتَ تتغيّرْ
وكمَا يكبُرْ
أنتَ تكبُرْ
دُونَ هَوادَه
أو تتوارَى !
فَذُلٌّ وهوانٌ هيَ الحَيا !
فيَوماً أراكَ لاهيا

وتَقسُو على حَواسّنا الوَهِنات
وفي الغَدَاة تُغرِقُها بالهِبَاتْ
فالفَقرُ وعِزُّ الحَوْل والطَوْلْ
إزاءَكَ حقاً يَذوبَانْ
كما الجَليدُ يذوبُ لِزاما ! ...

●

المصير

إيهٍ يا أيّها المَصيرْ
أنتَ مَزهُوّ لا مَقهُورْ !
بلْ أنتَ دُولابٌ يدُورْ !

تلبَثُ سليقتُكَ فاسِدَه
وكذا سَعادتُكَ بَاطِله
فَهُما على تلاشٍ مُستديمْ
ونتخفّى تحتَ جَنح ليلٍ بهيم
وهَا أنتَ تحتَ الحِجَابِ تَفِدُ إليّ
ولكيْ أرُوقَ لِعَبثِ خُبثِكَ
أعرّي كاهِلي صَاغِراً إزاءَكَ ! ...
إنّ السَعادةَ والفضيله
عن حِظِيتهمَا قَد سَلختاني
وبَاتَ التّصنُّع والضنى
ضَرورةً مُتوجّبةً على مهجتي
و في الحالِ هَيّا إلى نصرتي
دونَ أنْ تتلبّثوا أو تتريّثوا
أوتارَ الكَمان بُظّوا وتغنّوا
وبكلِّ أسلوبٍ تتقنوهُ رنّموا
فقدْ جَنْدلَ القدَرُ على التُراب
صِنديداً مقداماً غيرَ هيّاب
وهَيّا إلى الأنينِ بِصحبَتي ! ...

المصادر:

- قاموس Larousse عام 1997.
- Encyclopedia Universalis 1980، المجلد 20.
- Orff Carl, Microsoft ®, 1993 – 1998.
- قاموس لاتيني / فرنسي 1947.
- قاموس المنهل فرنسي / عربي 1973.
- قاموس عبد النور عربي / فرنسي983 .
- كتاب اليازجي نجعة الرائد، 1913.
- قاموس المنجد عام 2002.■



الموضوعات الغزلية لدى الشعراء التروبادوريين

شعراء التروبادور

ت: موريس جلال



مقدمة

بما أن القصائد التي قرأناها حول القدر ملك العالم تنتمي إلى الشعر القروسطي حيث الشاعر المجهول بقي مجهولاً عمداً لكي يطعن في أخلاق رجال الكنيسة المسيحية؛ وبما أنّ الموضوعات تتأرجح ما بين الفضيلة والتسيُّب الأخلاقي، وبين الغزل العذري العربي والغزل الأوكسيتاني الشهواني أو الظريف، أرى من المجدي أن يكون الجزء الثاني عند الغزل الفرنسي القروسطي ولاسيما عن الشعراء التروبادوريين ... في جنوب فرنسا ...

فما هي الموضوعات الغزلية لدى الشعراء التروبادوريّين من مقاطعة «أوكسيتانيا» في جنوب فرنسا المحاذي لإسبانيا التي كان معظمها تحت السيطرة العربيّة.

غيّومُ التاسع الأكيتاني

Guillaume IX d'Aquitaine

(1127 – 1071)

إن هذا التروبادوري هو الأقدم الذي يذكره التاريخ وأحدُ الشخصيات الأوفر قوّةً والأثرى ابتكاراً، ولئن كان في الحرب مقاتلاً تعساً ولا سيّما في الأرض المقدسة أي في بلادنا من ربوع الشام. ومن إقامته عندنا في سوريا نجد في أغنياته القليلَ من اللغة العربية المشوّهة. وقد أكّدت موسوعة «رومانيا» Romania (الصادرة عام 1952) أنّ غيّوم كان مطّلعاً على اللغة العربية بل كان يتكلمها ...

في مدينة «تولوز» Toulouse، كان يجد شيئاً من العزاء في شعره الغنائي lyrisme عقبَ كوارثه في المشرق. وأخذ شعره ينتقل إلى البذاءة وقلة الحياء cynisme الأشدّ وقاحة، بل الأغزر فظاظة، وذلك في مقاطعه الشعرية strophes الأكثر تأثيراً، وأحياناً، الأعمق حُزناً. فنجد كل السمات المختلفة في قصائده. وبها يلخّصُ لنا سمات زمانه الذي يتأرجح ما بين القوة والبذاءة وبين الظرف والنعومة. وقد لحظ الباحثون تطوراً واضحاً ما بين قصائده الأولى والأخيرة التي راح نسقها ينحو إلى النعومة الظريفة والمهذّبة.

بيرنار الڤانكادوري

Bernard de Vencadour

(1195 - 1125)

دون أي شك، كان هذا الشاعر من منبت متواضع، لكنهُ يُعتبر الألطف عذوبةً، والأوفر ظرفاً، ولربما الأثرى نغمةً غنائية من بين الشعراء التروبادوريين. ولبث يعتز بأنه لا يحيى إلا من أجل الحب وحده. وحقاً، بقي الحب الينبوع الوحيد لإلهامه الشعري.

سيركامون

Cercamon

(1152 – 1120)

كان هذا الشاعر من إقليم «الغاسكونيا» Gascogne ولا يُعرف عنه أي أمر دقيق تاريخياً، وإن السيرة المغفلة لجنوب فرنسا Provence تُخبرنا بأن لقب «سيركامون» أُلحِقَ به لأنّه جال في أنحاء العالم. وقد بقي لنا من أعماله الشعريّة ثماني قصائد. كان أستاذ التروبادور المدعو «ماركابران» Marcabrun الذي وُلد في جنوب شرق فرنسا وقد وُجد ولداً لقيطاً، ثمّ ابتكروا خط أشعاره حَوالي عام 1150 وبقي منها خمس وأربعون قصيدة.

جُوفْريه رُوديل

Jaufré RUDEL

(القرن الثاني عشر)

وُلد في بداية القرن الثاني عشر من أسرة نبيلة وقد عشق الكونتيسّة الطرابلسيّة في بلاد الشام دون أنْ يراها، وألّفَ إكراماً لها قصائد وأغنيات. وعندما انخرط في الحروب الصليبية، أصيب بمرض قاتل ونُقل إلى طرابلس وهو يعاني سكرات الموت وعندما نزل في فندق شعبي، ذهبت إليه الكونتيسّة لكي تتعرف عليه. ولفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعيها. أمّا هي وقد نغصت وفاته حياتها فترهبنت دون أن تتزوّج.

ها هي أسطورة «الأميرة النائية»

من المؤكد أن جوفريه قد ذهب إلى سوريا عام 1147، لكنْ ليس هناك كونتيسّة طرابلسيّة تتسم بالظروف التي ترويها الأسطورة.

وهذا الحب النائي (Amour de lonh)[1] ينعم أحياناً بحنان يثير العواطف ويتكرر في قصائده كمثل تكرار لازمة موسيقية، على غرار صدى يستجيب للنداء الذي يطلقه الشاعر بقلقٍ شديد دون انقطاع، وها هي بعض الأبيات الأخيرة من قصيدته:

ويَنطقُ بالحقّ تماماً مَنْ
مُتَشوِّقاً مُتلهِّفاً يدعوني
إلى ذيّاكَ الحبّ البعيد
فأيةُ بهجةٍ لا تروقُ لي
بمقدار ما أحظى إذن
بذاك الحبّ القصيّ
بيدَ أن كلّ ما أبغي
يلبثُ محظوراً عليّ
فكذا عرابي نذَرني
أن أُحِبَّ ولا أحدَ يُحبني
ومُرادي يبقى مُنكراً عليّ
فاللعنةُ على ذاكَ العرّاب
فهو الذي قد نذرني
لأن أُحِبَّ ولا أُحَبّ

ريغو الباربيزياني

Rigaut de Barbézieux

(1163 - 1140)

من هذا التروبادور الأنيق وقد وُلد في «سانتونج» Saintonge، قد بقي لنا القليل من الأعمال، أي تسع قصائد (حقيقية له). بيد أنه أحدُ مَنْ أتقنوا الإعراب عن

(1) سنورد كلمات وتعابير من اللغة الفرنسية القروسطية والمعاصرة [المترجم]

مذاهب الحب الظريف. وذاع صيته في فترة حياته ويحق له ذلك. وتتميّز قصائده بنعومةٍ تَسحرَ القارئ، فهي لا تنسلخ عن صفاتها بالتصنع المُتكلّف، بل بمجمل من الآراء الناعمة والصادقة تكشفُ القناعَ عن شاعر أصيل. وعلاوةً على ذلك، يُلبث أسلوبه متألّقاً، وسهلاً ينعم بمقارنات مبتكرة.

ما هي موضوعات التروبادوريين[1]

لكي يتسنى لنا الإجابة على هذا السؤال، ترتّب علينا اللجوء إلى دواوين التروبادوريين الشعرية. وثمةَ تفحّص وحيد لهذه الأعمال الشعرية بوسعه أن يزوّدنا بفكرةٍ واضحة عن الموضوعات الشبقيّة التي عولجت فتوسعت في أدب جنوب فرنسا خلالَ القروسطية، وخاصةٍ في القرنين 12 و 13. وحسب هذا الأسلوب في البحث والعمل، سنعرض هنا مجمل النتائج تحت ثلاثةِ عناوين أي: الحبّ، المرأة، الرجل.

وهيّا بنا الآن لنرى كيف تُمثّل في القراءة «أغنية تروبادورية» ...

بصورة عامة تتجلى أغنية تروبادورية في ثلاثة أجزاء متميزة فردياً:

1- المطلع: يتغنّى بجمال الطبيعة، ولا سيما إبان فصْل الربيع:

حيثُ إني أشاهدُ مِنْ جَديدْ
كلّ المروجِ إلى الأزهار تعودْ
وكذا كلُّ البساتين تنكفئُ يانعه
وتتزيّن الجَداولُ والينابيعُ بحلّةٍ صافيه
فلا بدّ للنسائمِ والرياحْ
أنْ ينعمَ كلّ منها بالأفراحْ
فيتمّ بها التّنعُّمُ بكلّ براحْ

---

(1) التروبادور troubadour: شاعر فرنسي غنائي وظريف من القروسطيّة (أي القرون الوسطى) ومن جنوب فرنسا حيث كلمة (oui: أي نعم) كانت تقال (oc: أوك) ولذلك سميت المنطقة أوكسيتانيا ومنها اللغة الأوكسيتانيّة. أما علماء جذور الكلمات واشتقاقها عند العرب، يرون (كما سمعتُ فقط) أن الكلمة مشتقة من (طَرب الدُور) ...

2- القسم الرئيسي: يُعالج شتّى الموضوعات العُشقيّة التي سنعرضُها لتوّنا.
3- الخاتمة النهائية: تتجسّدُ في بعض اللفظات بالمديح لمن يُجزلُ الدعم للشاعر أو لصديقة محبوبة.

ومن الممكن أن توقفَ النهاية على الطبيعة وعلى بهجة الحب. وفي غالب الأحيان، يحثّ الشاعرُ المنشدين على تلقّنهم الأغنية التي ينظمها، وأن ينشروها. ولا سيّما يُهيب بهم إلى إتقان الغناء وليس من النادر أن يقوم الشاعر بمديح قصائده أو ينحو بالمديح إلى ذاته:

جميلةٌ هي هذي القصيدة
فليسَ فيها أيّةُ معيبَه
وكلّ ما هيَ عليه مُشتمِلَه
هُو حقاً يعود إليها
ومَن مِنكم سوفَ يتلقّنُها
لا بُدّ أن يَحترس من إتلافها
وألاّ يسعى إلى تحريفها
لأنّ القصيدةَ ستسعى إليهما،
[أي] الكونت التولوزاني
وكذا السيّد «برتْران»
براحاً، جميلةٌ هي هذي القصيده
وهُناكَ سوفَ يمدحونها
وسوفَ يذيعُ التغنّي بها
الموضوع الأول، الحبّ

سوف يقوم قطبان باجتذابهما مشاعر قلب الإنسان: وينحو القطب الأول إلى مهجة الإنسان وذكائه وكل منهما مولّه بجمال الودّ النقيّ، ودون وصمة. وهذا هو الحب (l'Amor)، الحب المُروْحَنُ (أي الموسوم بالروح) والظريف (أي شبه العذري)، والقطب الثاني ينحو إلى الحساسية وإلى الشهوانيّة لدى الإنسان المتذبذب المتقلب، والمنغمس في اللذائذ الشبقيّة، وهنا هو l'Amar)) أي الحبّ الشهواني (l'Amour sensuel).

A- الحبّ أو الحبّ العفيف (L'Amor: l'Amour pur)

الحبّ، ويدعى «الثالث الأسفل» (le tiers inférieur) كما دعاه غيرو الكلانسونيّ Guiraut de Calanson غالباً ما يهرعُ على نحوٍ مُباغت وحتميّ fatale oeillade، لدى النظرة الأولى من السيدة.

يا سيدتي ! في اليوم حيثُ صادفتُكِ
وللمرّة الأولى رأيتُكِ
وحقّاً حينَ راقَ لكِ
أن تَدعيني أراكِ
فعنْ كلّ فكرةٍ أخرى
قد انسلخَ حقّاً فؤادي
وبراحاً، أنتِ بذاتك
بلْ كلُّ ما في بلادي
على نسيانٍ قد جَعَلتُماني

وحولَ ذلك الموقف، يقول غيرو الكلانسوني Guiraut de Calanson ما يلي: (الحبّ الناعم المرهف يجري جرياً سريعاً، ويعجز الإنسان عن تفادي ضرباته، فهو يضرب ويُصيب. وقد يكون الحب صادراً عن تصرّف حرّ ... ولا أحد يستطيع أن يحتمي منه. أجل، إنه نار الحبّ، النار التي تحرق وتمحّقُ في عناقها. فلا ماء ولا خمر بوسعهما أن تطفئانه. وهذه النار تتضاعف متصاعدة منذ أن شاهد «أرمان دو ماروِيْ Armand de Mareuil» حسناءَه للمرة الأولى. ولئن كان المحب بعيداً عن الحبيبة فشعلة نار قلبه تلبث دوماً مُلهبة ...

منذئذٍ، يغدو الحب كنار ماحقة وتَبقى مُتلهّبة، متفاقمه. فكل نظرة من «الحسناء» تجعله أيضاً على مزيد من التوقّد. لأنه «الآمور» l'Amor (أي الحب القاتل) يرتدي معنى الزمرد émeraude أو معنى حجر يمان أسمر sadoine فهو من البهجة، وهو حَذِرٌ، يتحكم بالحقيقه، وتبقى سلطته هي العليا على كل خليقة بشرية.

أمّا القدرة فهي تتحول إلى الاستبداد، فالحب يستحوذ على الضحية ويعذّبها ليلَ نهار. والشاعر يبوح لنا بأوصابه: (ليس لي مُتسّع للتفكير في أمر آخر !) .

أجل، ثمّة تسلط مهين وأليم. وإن تسلط مشاعر الحب هو علّى مزيد من ذلك لأنه يطمس الإرادة ويذهب بالضحية إلى عبوديّة الأرض، بل إلى العبوديّة بذاتها. وإذ يفعل ذلك فهو (أي الحب) «يقتحم دون أن يأخذ في اعتباره لا الولادة ولا النزوة». ومن الجميع يجعلهم خداماً له فيُغنيهم أو يدعهم على فقرهم. يبوح لنا «بيير ڤيدال Pierre Vidal» (الحب: إنه يُملي عليّ كل ما أفعل وجميع أساليب تصرفي !)

ما هو إذا سبب هذا الخضوع المُطلق ؟

إن العاشق، إذ يُدرك المدى اللانهائي الذي يَفصلُه عن سيّدته الحبيبة، وكذا هو العاشق التروبادوري، يعتريه الذعرُ ويستولي عليه الاندهاش حين يُدرك أنّ له الجُرأة ليَتوق إلى الأعلى. لكنّ الحبّ وحده لا يلغي اللاتكافؤ الاجتماعي، بل على الأقل إنه يُقرّب المستويات. وفي ذاك الزمان، كان الرباط الإقطاعي وحده يستطيع أن يُقرّب «السيد» من السَفَلة. ولذلك كانت الخدمة العشقيّة ترى أنها شبيهةٌ بالخدمة الإقطاعيّة.

إن العاشقَ «المُكبّلَ يغدو رجُلَ سيدته، فهو خاص بها دون تحفّظ. وبوسعها أن تبيعَهُ أو تَهبَهُ لآخرين»، بل أن تطيحه، إن راق لها قتله ... وفي مقابل الخدمة هذه، هي مدينة له، علاوة على ذلك، (كما السيّد هو مدين لمن يتبعه) بالمعونة والحماية. وإن السيد الشرير وحده هو الذي يرفضُ أن يؤدّيَ الأجور للمخلصين له، وكذلك يرفضُ مكافأتَهم المستحقّة.

فثمة استعباد، وتسلّط، وأوصاب مُرهِقة والضحية تتقبل كل هذه الآلام، ويخضع لها، كخضوعه لتجربة. «وكم هي عذبة تجربة الحب» ! ... ويقول أحد العشاق:

لا ألَمَ بوسْعهِ أنْ يُروعَني

لكي أعتقد يا سيدتي

أن لي منكِ طوالَ حياتي

بعضَ ما تُسدينَ من مكافآتي

بل الآلامُ ذاتها هي فرحتي

وبالأحرى هي أيضاً متعتي

فالعاشق يحيى في الأمل دون انقطاع، الأمل في مكافأة على قياس ما يعانيه من فظاعة آلامه.

(إذْ أعشق، أعاني شرّ ما يعاني فلاّحُ الأرض، «كذا يقول لنا الشاعر» أرنو دانييل Arnaut Daniel. أما الشاعر «أوفيد Ovide [1]» فيعلِنُ في أحد مؤلفاته — وبوسعكم أن تصدقوه — أن العاشق بآلامِه ينالُ حظوة الحب الصدوق» ...

وفي هذا القبيل، يعترفُ «أرنو دانييل» بما يلي:

(أما طبيعة هذه المكافأة، فغالبية التروبادوريين لا يتردّدون في إخفائها. وأقدمُ الشعراء يُشيرونَ إليها بألفاظ فجّة بما يكفي. وفيما بعد يتبّدى خنوع الحبّ الأفلاطوني) ولا بد أن نرى هنا، على نحو خاص، وسيلةً لتلطيف ارتياب رجال الكنيسة حيال فن الحب الظريف.

وعلى صعيد آخر، إنّ «الحب» كمثل نار مُنقّية، فهو مؤلم لكنّه يُحسّن النفس السخية، وقد قال أحدهم: (كلَّ يوم أكون أفضل وأتقى لأني أخدم واحترم السيدة الأمتعَ لُطفاً في العالم ... فإن الحب الذي يقطن في قلبي يجعلني على دفء في أقسى أيام الشتاء. والحب يبثّ الشجاعة في العاشق، فيغدو جَسُوراً، متُفكراً، شاباً ظريفَ الخصال، ويفيض الرضا على رغباته، والحبّ يجعل المرء يتجاوز إمكاناتِه الذاتية. وإن مدرسة الهوى تلقن جميع السمات الحميدة. ومن الحبّ ينبع كل ما يتسم بالقيمة البشرية، ولا سيما الفرحة الجميلة: فهي الإشادة بفضيلة الهوى وجماله، التي تَرْقَى (بنفس) العاشق إلى ما هو أسمى من المشاعر العاميّة أو السوقية، وتجعله ضحيةً لجميع ما يوحي السخاء في العطاء.)

ماذا يقول لنا الشاعر «بيير ڤيدال»؟

(يذهب بي الحبّ إلى فرحته
وكذا إلى سحر روعته
ويَدعُني العشقُ في دفءِ مَرُوءَته
وبه أغدُو صنْديداً جَسُوراً
وبالهَوَى أُصبحُ مَسْحورا

(1) أوڤيد: «بوبليوس أوڤيديوس Publius Ovidius»: شاعر لاتيني ولد عام 48 (ق.م)

وفي عُمق التفكُّر مُستغرِقا
بالحبّ أبثُّ على الضّنى
وبالظَّرفِ والشَّبَابِ أصيرُ مُتوسِّما
وكلُّ سُلوكيَ بالحُبِّ يلبثُ مُتنقِّيا !)

بالتالي، للحب فضائل رائعة، فهو مبدأ المسرّة البشرية ومنبع الإلهام الشعري، ويرفد دربَ الحياة بسحره. (فإن ابتَعَدتْ عن الحبيبة اجتاحني الضجر (مني ومن سواي) بل هدّدتني المنيّة. حسبما يقول لنا الشاعر فنكـادور Vencadour: (الحبّ يُلهم الشاعر، ويضفي المزيد من الروعة على نشيده، وعنه تنجم كل التبّدلات!) ولذلك فإنّ حضور الحبيبة يقصي عني كل ضجر ... بل كل جَزَع ! ...

لكن السمة الكبرى لهذا الحب عساها تكونُ النقاوة. وقد لبثت نادرةً في القرن الثاني عشر. وإن الأمل الذي يتغلغل في العاشق ليس هو الأمل الأفلاطوني الذي يرضي الشاعرَين «جوفر روديل» وريغو البربيزي Rigaut de Barbézieux.

إن كان هناك حقاً عفّة، فهل تبقى محميةً من الإغراءات الشهوانية ؟ من الحقيقي قلما يهتم بعضُ البشر بذلك ولا يستسلمون له. وإنْ يحلمُ الشاعر دوماً بحبٍ يغدو مثالياً فهو يرى أن سعادته القصوى قد تكون لا استحواذه بمَن يختارها بل أن يقترن منها ويتأملها وحسب، وأن يستضاف إلى جوارها، ويتغازل معها ببضع لفظات عذبة. وخلال مقصد من صميم إرادته، لا يزال العاشق مخلصاً لهذا الحب، ولن يصاب بالتهاون بتة، حتى يلفظ أنفاسه الأخيرة.

أجل، وذلك لأن العشق لا يُفرّق بل يدعم رغبتَين في تصميم وحيد. ومتى يغدو الحب متقاسماً تبقى للعاشقين ثقةٌ ثابتة، لمّاحةٌ وثمينة، حقيقيّةٌ وعفيفة. فمَن لا يسترسلُ لمثل هذا الشغف (هو جدير بأن يُنعَت بالجهل والجنون) ، رغم أن هذا الهوى بمكنته أن يذهب بالعاشق إلى حتفه، فمِنَ الإفراط في الوجْد، تقتحمُ المرءَ الوفاة. وبذلك، يرتدي الحب مسحةً من الهوى الصوفيّ، دون أنْ يتماهى معَهُ. [1]

(1) في القرن الثالث عشر يؤول الحب الظريف (الذي يشابه نوعاً ما «الحب العذري») إلى ارتقاء خُلقي وإلى تصوّفانية mysticisme دينيّة، ولا سيما مع التروبادور «غيلهم مونتوباغول=

إن العاشق يلتمسُ، بصورة عامة، مِمّن اختارها قلبهُ أكثر من مجرد قبلة. فإنْ ألحّ على فَضائل الأملِ والانتظار المُبرّح، فلا يعني ذلك بتّةً أنه يدَعُ الرغبةَ طويلة الأمد لكي يستطيع أن يلبّيها. ففي غالب الأحيان، تلبثُ النقاوة، خلال القرن الثاني عشر، حلماً أسطورياً، فهي ببساطة مثاليةٌ ونادراً ما تُرفَضُ رغبة الاستحواذ الجَسدي. ولا تظهر النزعة الأفلاطونية نقيةً إلاّ حوالي نهاية هذا القرن الثاني عشر. لكننا نجدُ في ذاك الحين جُذراً للنزعة النقيّة في أناشيد «غيّوم التاسع»، فبعضها يُشيد بالحب الحَنون والوداد الخلوق، الذي لا يزالُ على خشيةٍ واحترام، بفضل صور يانعة وساحرة:

كغُصنٍ يانعٍ لا يزالُ هوانا
غصنِ شجرةِ زُعرورٍ مُورِّده
وطَالما تناهى الليلُ عَلينا
فالغُصنُ يبقى يُظلِّلُ حُبَّنا
ويلبثُ للأمطارِ وللجَمَد مُعرّضاً
لكنّنا عند إشراقِ النّهار
ننعَمُ بالشَمس على أوراق الشجر
وتبقى أغصانُها يانعةَ الخَضار

بيد أن النفوسَ الوهنة تتعثّر بإغراءات الجسد، فكل تطرّفٍ يُناهضُ الظرفَ والحكمة. فالاتزانُ وحدَهُ بوسْعِهِ أن يُمتّع الشاعر بفرحتِهِ ومَرَحه:

(أما يلبثُ كلّ إنسان في كل آن مثيلَ ملاكٍ أو حيوان ؟ ...)

مَهما يكنْ من أمر، كَم الحبُّ هُو عظيم ! إنه مليك مُتوّجٌ بالذهب، ويُوحي بذُعرٍ شديد. ففي قصره لا أحدَ غير ظريف يستطيع الولوج. ويصدر إرادتَه حسبَ هواه، وليس حسبَ القانون. و (يَهبُ بِيُسْرٍ مَسرّةً عظيمةً لكل مَن يلتزم بقوانينه los))) .

إن الحبَّ «يولَدُ من اتحاد الأناقةِ والفَرَح» ويُوحِّد بصورةٍ لا انفصام لها قلبَين مُتحابّين، فيصيران بالتالي، كالظِفر في البنان، وكمثل القشرة على الأغصان.

=Guilhem Montaubagol» 1229 – 1258)) الذي قال: (D'amor mon castitaz أي: من الحبّ تلد عفّة الطهارة [في الفرنسية القروسطية].

الحبُ المخلصُ يُشبهُ الذهَب العتيق، وباستمرار يغدو على نحو أفضل ويجعل العاشقَ على مزيد من الكمال. وضرورة الحبِّ تُسيطر على كل شابّ من منبت نبيل: bien né)) كما يَفرضُ الدينُ نفسَه على المُوالين لـه. أليسَ للحبِّ دينٌ يخصّـه ؟ ولذلك، يتلقن المرءِ نظامَهُ ويتعلمُ قواعدَه، لأن الحبّ عِلـمٌ يُلقّـنُ ويترتّبُ علينا أن نكتسبَه، كذا قال «رَمْبو الأورانجي» Raimbaut d'Orange.

B- أمار أو الحبُ الشهواني (Amar ou Amour Sensuel)

على نقيض الحبّ الحقيقي الثابت، ثمّة الحبُ الشهوانيّ «أمار amar» يلبث دوماً متأرجحاً ولا يقر له قرار volage)) ولا ينعمُ بالحب الخالِص، فالمُحب الشهوانيّ ينتقل من امرأة إلى أخرى ويدّعي أنه يُحبها. فهل من الممكن أن يكونَ حبه متقاسَماً ؟ إنه يَسترسل في مغامراته الشهوانيّة، ولا بد أن تُرهقَه بسُرعة. فها هو ينعم بحرّيته كفراشةٍ ما، كعصفور يتنقّل من غصن إلى آخر، حتى ولو أمسى ضحيةً لتذبذبه... الذي يُوقِعُهُ في شبكَتِهِ الساحرة ...

في الحبّ الشهوانيّ، يتصرّفُ المرء بسُرعةٍ، قبل أن ينبلج الفجر، وقبل أن تـوهنَ الشيخوخة شبابَه، وقبل أن يَتسلّلَ سواه في مجرى تصرفه ... لكن سعادته تـزول عنه بسهولة. ولا بد له، في يوم من الأيام، أن يهدّدَ غيرَه ويضربَه، ويقسو عليه، ويتوسّل بالنميمة الدنيئة وبالأغنيات البذيئة ...

إن الحبّ الشبقيّ يُقحِم الحكيمَ في الجُنون، ويكسِرُ صُلبَ ظهر الغبيّ. وفي رفقتِه، يغدو المخلصُ على غيْر ترو، والصادقُ يُمسي منافقاً، وفي ظنه أنّ الإخلاص في العديد من العشاق إخلاصٌ كذوب. فالمُحبّ الشهوانيّ يرى أنّ الحبّ خادع يتّسم بالغش. أجل ! إن مثل هذا الحب لا بدّ أن يكون كريهَ المنبت، لأنهُ يقتُل آلافاً من العشاق دون أيّ مهنّد قاطع. إن هذا الحبّ الفاحش يجعل البشر على قساوةٍ وشراسةٍ شديدة، أكانوا رجالاً أو نساءً أو مُتزوجين. وزبدة القول هي أن هذا الحب الشبقيّ لا يتعايش مع الحب النقيّ الحقيقي.

إن التروبادرويين يسترسلون كثيراً في مثل هذه الموضوعات وكان من الضروري أن نفعل ما سبق في سرد الموضوعات لكي يتسنّى لنا الاهتمام بالشخصين الرئيسيَّين في قصائد الحب الظريف ألا وهما: السيدة وعاشقها.

السيّدة

على الصعيد الجسدي، توصف السيدة دوماً بجمال استثنائي، «أجمل امرأة في العالم»، كما يصرّح لنا بذلك «بيير ڤيدال» ويضيف على هذا الرأي الشاعر «غيوم التاسع» «بقوله»:

(لا أعتقد أن امرأة مثلها قد أتت من الذرية العظيمة لسيدنا «آدم»)

لكنّ تفاصيل الجسد السحرية تلبث، للأسف، على جم من الهشاشة. فغالباً ما يكتفي الشاعر بتأكيده أن حبيبته تنعم بجمال رائع. ويجعل المحاسن والصّبا من جسد السيدة ومن شخصها بكامله «خليقةً حلوةً أنيقة، تتمتع بوفرة القدْر والروعة، وبأنّها تُجسِّدُ ينبوعَ كل» ظرف وأناقة ...

فيغدو «جسدها» أبيض يانعاً، كمثل الثلج إبان عيد ميلاد السيد المسيح: Noël. أما هذا «البياض» فلا يعتريه أي كَدَرٍ مُعتم وها هو «بيير ڤيدال» يخاطب سيدته:

كَمِثلِ الثلجِ على الجبَالِ بَيَاضُكِ اللمّاح
ولونُ بشرتِكِ كلونِ الوُرودُ الوضّاح
فَقَد برَاكِ اللّهُ على محاسِنْ
ليسَ للطبيعة فيها أيّةُ مفاتِنْ ! ...

ويستأنف هذا التروبادور بقوله:

أبيضُ قرمزيٌّ هوَ لونُكِ
والجمالُ المتكاملُ يكوِّنُكِ
لكي تبقَيْ مُتوّجةً هَامَتُكِ
وأنتِ مُتربّعة على عرشكِ
إمبراطوري هو عرشكِ

(كم يتآلفُ ناظراها الجميلان مع مُحيّاها !) فقد بات العاشق مُتيّماً بهما، ويُقارنُهما «بمرآة»:

إنّها مرآةٌ تروقُ ليَ أكثر مِنْكِ
أيّتُها المرآةُ، منذُ أن تمرْأَتُ فيكِ

فقد غدَوْتُ حقّاً هائماً في حُسنِكِ
وكذا ضاعَ «نرجسُ» Narcisse في اليُنبُوعْ
يا لَكُما من بُؤبُؤَينِ عاشقَيْنْ !
على صفاءِ وإخلاصِ الحبّ
فيُطلقانِ نظراتٍ من حَبّةِ القلبْ

والآن، كيف يصف لنا «أرنو دو موروي» Arnaud de Mereuil مَوْلاتِه «الحبيبة»:

جميـلٌ ورشـيقٌ هـوَ قَوامُـكِ ... فيمـا يَستنشـقُ سِـرّ بهْجتِـكِ
بشـقّارِها جميلـةٌ هـي جُمّتُـكِ ... واسـتقامةُ وخُنـوسُ أنفـكِ
جميـلٌ هـوَ محيّـاكِ اليـانعُ ... أبـيضٌ طـّاحٌ كمثـلِ اليـاسمين
على حُسنٍ هُو ثغركِ ونُعُومَهْ ... وأسـنانه اللّؤلؤيّـةُ كـالّلجَيْن
وكـذا هـي ذقنُـكِ وجيـدُكِ ... تلبَثُ بيضـاءَ كمـا هـي كـالثّلوج
وكمَـا هـيَ أزاهـيرُ الزّعـرورْ ... وعلـى بيـاضٍ نقـيٍّ هُمـا يَـداكِ
وأناملـهُما المَديـداتُ الناعمـاتْ ... دونَ أيّ أثـرٍ للتغضُّـناتْ
فبراحـاً هـيَ فتيّـةٌ ونحيلـةٌ ... وكـمْ يبـدو مظهـرُكِ نبـيلا

ومِنْ كُلّ العُيوبِ نزيها !

الصِّبَا وبناعة الألوان، وبياض العاج evori) أو الثلوج، مسحةٌ وردية، أو لون الرمان، على جمال طبيعي ودون أي خضاب، فكل ذلك يرفُدنا بفكرة من نمط أنثويّ لبثت تطمح إليها أجيال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وهكذا فإن المرأة، في ذاك الزمان، ذات الحسن الساحر ولا شيءَ كان يعيبها، بل محظية من الطبيعة، أكانت سمينة أحياناً ورشيقة أحياناً أخرى delgat)) لكنها تلبث دوماً ظريفةً fen)) رائعة.

وزبدة القول من الشاعر القروسطي إذ يقول: (إن الله [تعالى] لم يهب بيده كمثل هذا المقدار العظيم من التألّق للقمر وللشمس، فالمرءُ لا يراهما على مثل هذا الإشراق البهيّ. فكانت المرأة تتفوق على جميع الإناث «كمثل النور المتألق» وبجمالها قد ارتقت فوق جميع فتيات حواء، كما تتفوق الوردة على بقيّة الأزاهير.)

ولكن، ما الذي تخبِّئه هذه السمات الجميلة ؟ إن السيدة التي يتغنى التروبادور بجمالها هي امرأة نبيلة، ثرية، وتنعم بسمعة طيبة وشريفة، وتلبث دون انقطاع تحت سطوةِ زوجها السيّد الكبير صاحب قصرٍ أو حاكم منطقةٍ رفيع ...

تُشيد الأغاني دونَ هوادةٍ بصفات سيّد القصر هذا الاجتماعيّة، وكذلك بمحاسن زوجته: فهما على ظرف، وعلى تأهيلٍ حَسَنْ، وتتميز تصرفاتهما وأحاديثهما، وطرق سلوكهما اللطيفة، وسحر حديثهما وسخائهما الذي يحثهما على أن يهبا هداياهما بلُطفٍ ومودّة.

إن السيدة تزْدان بطبع لطيف، ممتع ومحبوب: فهي فتية ومرحة. وحينما تكون عاشقة، تشتملُ جميعَ من حولها في أفراحها، وتدعو الفتيات الشابات والفتيان في ربيع الحياة إلى الرقصِ في القصر (la danse joioza). بل هي ذاتها تساهم في رقصاتهم ويتمايل جَسدها الجميل (gent cors)) فهي ملكةٌ فرحة مَرِحة وليس لها من يماثلها.

إنها امرأة ذكية، ودودة، حصيفة الذهن وذات حِسٍ سليم، تارةً تبدو غير مبالية (nonchalen)) بالحب الذي يعربونَ لها عنه، وتارةً تغدو متألمة لأنّهم يحبونها، دون أن تجود بأية فائدة. فهي ظالمة حيال من يعشقها ولا تحترم وعودها. ورغم ذلك، إنمّا هي التي تنصب شبكةَ إغراءاتها، كما يفعل قنّاصٌ أريبٌ للعصافير.

هل رتبتها الاجتماعية هي التي تجعلها معشوقةً ومخلوقةً متشامخة، صلبة المراس ودون رحمة ؟ فهي لا تتنازل لتلقي نظرة على عاشقها ولتُصغي لمشاعره بل تُبدي له الغضب والبرودة، وتفيض عليه الأزدراء والإهانات تترى، وتجِدُ في إتعاسه.

أمّا التروبادور فيتشكى فهو يقول: (وهذه التي أبقى معها مُغازلاً ظريفاً، تصدّني بصفحةِ تِرْسها الحمراء) (أي المعادية). وإنْ ألحّ عاشقها، فبقسوةٍ تُبدي له أنّ حبه لا يروق لها، بل يُضجرها، فتبغضُه وتصرّح له ببغضها بكل كراهية. وعلاوةً على ذلك، تطرد عاشقها أو تقصيه عنها، مُعربةً له بأنها عن منالِه تلبث عاصية. فهي تخاطب نفسها قائلة:

(حيثُ أنه لا يوقظ مشاعري، وبما أني لم ألتزم بتّةً حياله أرى أني متحكمة بما يُشغفُني، فمَنْ هو ساذجٌ فضوليٌّ خال (badaud)) من كل إغراءٍ لي، أبتعد حالاً عنه) هكذا تسوّغ السيدة موقفها ... حيال كُل من لا ترغب فيه ...

ومع ذلك، يُقيِّضُ لها أحياناً أن تلبثَ عاشقةً ومخلصةً حيال زوجها أو عاشقها. فعندئذٍ ينحو قلبُها إلى الحبّ الوفيّ الدؤوب. فتأسف على حظها حينما يخونُها حبيبُها، أو متى يجتاز البحرَ من أجلِ حربٍ نائية. وإذاك تخاطبُ «الجبالَ الشاهقة» و«النسائم الهائمة»، متوسلة إليهما أن تُتحفَ بأخبار حبيبها: فهو «تابع لبلد غريب، ولقد أحبته، أما هو فقد وهب كل ماله من أجل الحب»! ...

متى تدرك السيدة أن فارسها قد خانَها، تغدو السيدة المخلصة لحبيبها، مُتشكّيةً آسفة. وإنّ «الكونتيسّة دو ديِّه» Contesse de Die تتحسَّرُ بأبياتِ شعرٍ على جمّ من الخيبة حيالَ تقلّب مُحبّها ... فهي تحبّه أكثر من كل شيء في الوجود، ولم تتخاذل قط حياله، وتتباهى بسِمات خصالها وتتشكّى من شموخها. وبنوعٍ ما، تتسامحُ معه على خيانته، فهي تدركُ تماماً أن جميعَ النساء يخضعن لإغراءات قدرة السيّد العظيم. وبقصد أن تُعيده إليها، تُذكّره «الكونتيسّة» بروعة فجر حبّهما، وبأحاديثهما الماضية المتّسمة بجمّ من اللطف والعذوبة وتختم أغنيتها، متوسّلة بفضائلها الذاتية وبكل سماتها التي يعجب حبيبُها كثيراً بها، وتكتفي بتعداد محاسنها ببساطة وحنان.

وقال تروبادورٌ عن امرأةٍ شبيهةٍ بها:

(تزدان بغمرةٍ من رَهافة الخصال، وما زالت على تفانٍ عظيم حيالي، فلم يتبدَّ منها أي أمرٍ يُمعِضَني) . فهل بوسعه إذن أن يتقاعس عنَ الإشادة بروعتها ؟ فقال لها:

(أنت هرمة بالذكاء والسمعة، وفتية بالمسرّة القاطنة في سوداء فؤادك، قديمة الفضائل والكرامة، وفتية بكياسة لطفك المحبوبة والقصّية عن كل جنون ...)

ويقوم الشاعر «بيير ڤـيدال» بإعلاء شأن حبيبته إلى رتبة الآلهة (في واقع الأمر قد وهبَكِ «الله» خصالاً متميزة، والكرامة والسخاء، وأكثر بكثير مما تركُ لديه وعلى حوزته. ويتناقل كثيرون عنك أقوالاً حميدة تُفضي إلى نكران اسمه فهُمْ لا يؤمنون به بتّةً ...)

يترتب علينا الحذرُ من تصديقنا أن جميع السيدات اللواتي يتغنى بهنّ التروبادوريون يلبثن على صراحة ووفرةٍ من الإخلاص. فالكثير منهنّ متقلّبات في ثباتهنّ فيخدعن أزواجهنّ وعُشاقهنّ. وإن السّيدات المتذبذبات، يذهبنَ إلى من تختاره قلوبهنّ في موعدٍ ما للحب الذي تمنحنَ له. فكل سيدة تمتحنُ إخلاص العواطف التي يبوح بها عشاقها.

إن كل امرأةٍ، في اختيارها، تفضل على العجوز الفتى المثقف bachelor)) الذي يبدع في تسليتها. وقال أحد الشعراء: «في المرج، تحت أوراق شجر الزعرور، تحتفظ السيدة بصديقها حتى يعلنَ الحارس الليلي أن الفجر قد انبلج (alba). آه ! يا إلهي ! كم هو سريع هذا الفجر ! وكذا تعلن بمرارة كل سيدةٍ مرحةٍ وعابثة».

أما الشاعر «ماركابرو» Marcabru فيقول: (إن السيدة تجهل كل شيء عن الحب العفيف إن أحبّت رجلاً جلفاً في دارها، فبصحبتها يكتسب الأشرار، في مضمار الحب، بقدر ما يوهب لمن هم الأفضل) . وأردف بقوله: (إن النساء من منبت عريق يلبثن متطلبات ومتقلبات، كما تقول إحدى الراعيات الصغيرات Pastourelle)) وهي بذاتها فاسدة الرأي والذوق والأخلاق) .

ويقوم أحد الشعراء هؤلاء بهجائه نساءً يدعوهُنّ مومسات وعاهرات وخاطئات. وقد أثبت الباحثون بأنهُنّ من منبت الرعاع، ويتطلبْنَ الذهبَ والفضةَ لقاء ممارستهن الحب مع الفاسقين. فهن مجرد خليلات حبٍ شهواني. ويقول عنهنّ أحد الشعراء: «إنهنّ كمثل أجيافٍ فاسدة في دكاكين اللحوم العفنة». فإن السيدة الغشاشة، كما يقول تروبادور آخر، تهمل كل شجاع وشهم (pros)، وتختار الساقطين أخلاقياً وترتدي مظهر «الكائن الوهمي» Chimère الذي له ذَنَبُ أفعى ورأسُ ليثٍ وجوفُ ثور ... فمَنْ رسم هذه الدابّة لم يخطئ حولَ المقاصد الدنيئة لكلّ سيدةٍ خائنة لعهودها ...

وصرّح شاعرٌ آخر بما يلي:

أمّا النساءْ
فلاَ خفرَ لهُنّ ولا حَياءْ
ويَعرفْنَ أنماطَ الجفاء
ويُتقنَّ أساليبَ النِفاقْ
ويَلبثْنَ على سَجاياهُنّ الغشّاشاتْ
ويأْشرَ ما تقولُ كلّ الكَلماتْ
فعَلى كلّ امرئٍ شَهْم لطيفْ
أنْ يَسمَ حقَارتَهُنّ بشكلٍ ظريف
رُغم كلّ أقوالهنّ المعسُوله
التي تُغلّفُ بالسُّم كلّ مقوله

وإن هذا الذي أعرب عن رأيه الصريح قد خاب ظنه وخُدع خداعاً دنيئاً. أجل كذا صرّح التروبادور «ماركابرو Marcabru» ...

ولكن قلما تكون النساء على هذا المنوال. وإن ماركابرو ذاته يروي لنا ما يلي:

(كانت إحدى السيدات قد عايشت عدداً وافراً من الأصدقاء وأحبت الكثير من الأسياد الكبار. فبات منزلها مُشرّعاً على كل عار لا يزال فَمُهُ فاغراً ... ولبثت تخدع muser)) كل من يطلب المزيد فأخذت تلعنه بضجة صاخبة وتطرده ولا تتيح له من بعد أن يعاشرها بعد أن سلبت أمواله بأسرها.)

يرى التروبادوريون أن الراعيات الصغيرة جميلات، ساحرات، زاخرات بالمرح وبالرأي الحكيم، ويلبثن على صراحة وإخلاص وتمام الحذَر (avisées). وقالت إحداهنّ لفارس كان يرغب فيها: «لا يا سيدي ! لي آرائي ورغباتي، فهي تنحو بي إلى سواك!» ... وإن أخرى منهنّ رفضت مضاجعة رجل يغازلها قائلةً له: «لا أريد أن أهملَ ما هو الأعزّ عليّ وأرفض أن أفقد سمعتي الطيّبة».

إنّ الراعية الأولى قد تشبّثت بمن تحبّ. أما الثانية فقد ذادت عن سمعتها. لكن ثمّةَ بعضهنّ قد فقدن كل حياء ...

ها هي أخيراً شتى أنماط النساء اللواتي وصفهنّ التروبادوريون الفرنسيون القروسطيون في القرنين 12 و 13. فهيّا بنا الآن لنتعرّف على العشّاق ...

العاشق

إن العاشق القروسطي يلبث، على الصعيد الجسدي، شخصاً دون تحديد (imprécis)، فلا شيء محسوساً يظهر من جماله أو من بشاعته. فهو دوماً جميل وظريف ويعيش لكي يحيى ويحِب.

وبالمقابل، تبدو على مزيد من الدقة التفاصيل حول سمات طبعه، ورتبته الاجتماعيّة وقدره وخصائله الحميدة وسواها، فهو «من عِرق نبيل موهوبٌ برأي حكيم وشأن عظيم ... إنه شجاع وظريف»[1]، صديق للشهامة والمسرّة. وينعم بطبعٍ

(1) من الممكن أن يمتدح امروٌ ذاته بأنه ظريف إن تحكم بمحافظته على الاتزان الذي يعتمد التحدّث بأسلوب لطيف ونبيل gentiment)) حول أمور الحياة والحبّ الظريف اللاشبقي (بيير ڤيدال).

فرح ومرح ويعيش حياةً فروسيةً وعلى فخامةٍ ميسورةٍ وأُبهة. وقد يغدو مخلصاً وسخيّاً ومتعجرفاً مزهواً ...

غالباً ما يمتدح الشاعر بسالتَهُ في الحروب، وجميعَ صفاته الفطريّة أو المكتسبة: التميُّز والأريحيّة والمهارة الأريبة في الحب الذي يُدعى (ألطف الألعاب وأعذبها) ، والخبرة الفسيحة في أداء «الرأي الحصيف»، «والتحكم العصي على التقصير»، فهو بالتالي جدير بأن يروق لجميع النسوة. وهذه هي الصفات التي نسبها لذاته التروبادور «غيوم التاسع».

والشاعر «ماركابرو Marcarbu» يعتز برأيه في الأمور، وبابتكاره، وبْجسارته في خوض الحروب، وبحِيَله. والتروبادور يعتزُّ بأنه مُهذّب، ومثقف، بفضل خبراته العديدة في شؤون الحياة ويعتبر نفسَهُ قادراً على أداء النصائح للعشاق. وبالمزيد على ما سبق، يرى أنّه العاشق الأوفر كمالاً في مناحي الوجود ...

وفي المزيد من الأحيان أيضاً يمتدح التروبادور قصيده ونادراً أغنيته. فقد قال «سيركامون»:

(بيت الشعر بسيط وسوف أجعله على مزيد من الفن الرهيف (affiner)، دون أية لفظة فظة ودون كلمة لا مناسبة للسياق، ودون كلمة نافلة وعلى خطأ pastiche)) فيصبح بيت الشعر بكامله على بناء أفضل لا أدخل فيه سوى مصطلحات أنيقة، وسوف يغدو، دون هوادة، أجمل مما كان عليه إن تيسّرَ لهُ من يُنشده ويُقدّمه على حال سليم.)

لَيس من النادر أن يتوسل الشاعر بالقصيدة لكي يلتمس العون من نصير يرعاه. ويهدى إليه مديحَ المقطع الأخير من الأغنية ... لكن الشخصية التروبادورية تتجلى على الصعيد الشبقي بوضوح ... وكذلك في القصائد العشقية ...

قبل أن يُصاب قلبُ الشاعر بسهم مفاجئ من الحب فهو يعاني من الحاجة الماسة إلى الحُب: أيْ لكي يُحِب ويُحَبّ:

(ها أننا أمضي متنهّداً ... وعلى حبٍّ عظيم متلهّفاً، فأنا لا أنام ولا أسهد ولا أسمع ولا أرى) قبل ذلك ! هذا ما باح به الشاعر «سيركامون».

إن العاشق، حالما يُصاب بغتةً، أو منذ فتوّته المبكّرة، بسهم غزلي شبقي (dard érotique)، يشعر في الحال بتعاسته لأنّ الرامي الذي قذفَهُ بنظرة لاذعة هو نبيل ومن منبتٍ رفيع. فإنَّ تفوّقَ السيّدة المحبوبة اجتماعياً، يُشكل لدى المُحِبّ التروبادوري،

تفوقاً يُصيبُه بعقدةٍ دونيّة مستواه. وسوف يتحكم هذا الواقع الاجتماعي بموقفِه حيالَ من اختارها قلبه دون رأيِ ذهنِه..

بادئ ذي بدء، ها هو يندهش، لأن هدف حبه يمضي به إلى ذؤابة قمةٍ شاهقةٍ جداً، ولا يجرؤ على كشفه جُرحَهُ لمن كلَمَته بجمالها وصرعته دون مؤاسٍ غيرها ...

وبَراحاً لا جُرأةَ لي
لأبعثَ إليكِ برَسَائلي
عَن أيدي بعضِ الآخرينْ
خشيةً من أنّكِ ستَغْضبينْ
وليسَ لي أيّةُ جَسَارة
لأبوحَ لكِ بحُبي، بمَهَارة
حيثُ أني أشكّ في مَهَارتي
كما أشكّ بظرْفِ مقالتي
بيدَ أني سأُلبَثُ لكِ خادمًا
حتّى أفقدَ حبّكِ وأوْهامَه

إن العاشق الجبان يحثّ نفسهُ، رغم وَهَنِه، على أن يغدو مبتكراً، وأنْ يتوسل بإشارات أو بتلميحات، بيد أن الخوف يشلّ تصرفه، مستحوذاً عليه ...

ويستولي عليه الذعر، أيضاً، متى يرغبُ في البوح باسم الحبيبة في أُغْنيته. فهَل يخاف إذن من زوجِها ؟ ... كلاّ، بل يُوقّرُ السيدة ويرفض أن يورّطها. ومن ثمّ، سيلجأ إلى وسيلةٍ أخرى فيّروح يُكنّي allégoriser بقصد الإشارة إليها دون فضيحةٍ لها ... ودون القضاء عليه ...

لكنّ المحبّ يخون ذاته بسهولة: وها هو عند قدمَي المحبوبة التي لا تأبهُ بِهِ، بل تهينه بتصرّفها المتشامخ والشحيح. وتُسمِعُه أنها لا تريد من بعد وجوده قربَها، بل قدْ يغدو له الموت مُستحبّاً ... لأنه يضع نهايةً لأوصابه ...

أما الفارسُ (أيِ الشاعر) فيدعمها في إساءَتها إليه على هذا الحال، وفي دَخيلةِ ذاته يشعر بأنه غير جديرٍ بها. وبالتالي، سيجهد على تكامله في كل الأمور، وعلى

إرهافِ شخصيّتِهِ، جاعلاً دون هوادة ذاته أفضل مما هي عليه وجديراً بحبّها ... وبقصد التقرّب منها متودّداً، فهو يُخصّص لها خدماته الظريفة فيغدو صريحاً ومخلصاً. فيناجيها متوسّلاً:

(يا سيّدتي النبيلة، لا ألتمسُ إلا أمراً واحداً: فهلاّ تقبلينى لك خادماً، يا سيدتي العزيزة ؟ إنْ تكرمتِ بحبِّك لي يوماً ما، فلن تتهميني براحاً بالكذب والنفاق.) بل سيحترمها ويبجّلها في كل جوارها. ويصرّح لنا الشاعر «ماركابرو» بقوله:

(منْ أجلك، أحب جميع آلِك ونسلِك، بل جميعَ مَن مدحوك !)

وإذ قَبل لخدمة السيدة المحبوبة، راح يدعوها: «سيّدتي» (mi don) بل سيّدي (mi senhor) مع جزيل من الألقاب لسيدة قصر إقطاعيّ. وسوف تنعم بتمام السلطة على عبدِ أرضها (serf): وعبدها الذي سيأتي لمشاهدتها راكعاً إزاءَها، وضامّاً كلتا يديْه. ويسمّيها «بؤبؤي الرحمة»، و«ثغر الشفقة». وكما قال الشاعر «أرنو دانييل» (أنا لها من هامتي حتى أخمص قدميّ) فهي مولاتُه (domna)، بل «مولاهُ» المُتحكّم. (أقول بصراحة إني أحبّ من كل قلبي وبكل معرفتي «مولاتي» بل «مولاي» الأوحد، و«صديقي» إلى الأبد !)

وقال تروبادور آخر: (أنتِ سيدتي ولا أجرؤ أن أدعوكِ «صديقي»، لأني لا أجد صداقة من قبلك) ، فالخدمة من المحب تغدو خدمة إقطاعية ... وتوددية ...

في مقابل خدمة الحب هذه، يتوقّع العاشق منها الحماية والمكافأة. وفي أغلب الأحيان، لا يتوق الفارس إلا إلى أن يشاهد جسدَها الجميل فيستحوذَ عليه. أما السيّدة التي تلبث غير مولهةٍ به ترى الأمر رؤية ذاتية مختلفة.

إن العاشق وقد غدا مرفوضاً، مهاناً، مطروداً أو مُبعداً، وحيث ولهُه يلبث مُتجذِّراً لا يُقصِّر ولا يهن، في إخلاصه. وقد قال أحدهم: (لن نجد مطلقاً صديقاً على الزهيد هذا من الكرامة، وعلى هذا الجم من الشغف ! ..) ثم خاطب محبوبته قائلاً: (لا تستطيع سيدتي أن تحقد عليّ إن أحببتها وإن أرغب معاشرتها، وأرجو ألا تبغِضني بسبب ذلك، بل على نقيض البغض عليها أن تشكرني. إني سعيدٌ مُتهلّلٌ حين أشاهدها، لكن سيدتي تلمّح لي أن ولهي يُضجرها ولا يروق لها. لكنْ، ليس بوسعي الابتعادُ عنها، لا رهبةً منها، ولا مُعاناةً مما يحدث لي دون إرادتي.)

بيد أن العاشق ينساقُ لرغبةِ محبوبته، ثمّ ينصرفُ عنها ... إنّ القلب الذي يَكنّ حبّاً صدوقاً ويُكافأ بالنفور والرفض يُعاني من كثرة الأوصاب المبرحة. وتلبث

الوحدة ثقيلةً على نفسه وعلى جسده. فهُو يشتاق إلى التقرب من الحبيبة وهي تقصيه عنها بشموخها. ويبقى ذكرها يحاصره، سواد الليل وبياض النهار، مع أن ذكرها هذا غالباً ما يرهقه:

(إني مندهش من مكوثي واقفاً حيث إن جسدي يتهاوى، ولون وجهي يعزف عني، فها هي يا سيدتي شراسةُ كابوس ولهي بك ولهاً عنيداً ! ...)

وفي غضون هذه الأعذبة، يفقد العاشق الذوق والراحة والنوم، ويقول:

(ها أنذا أتحمل شدةَ هذي المعركة،
في سواد الليل وبياض النهار،
حيث سطوتها لا تنهار،
وعلى مضجعي أتقلب على تكرار
وينكفئ ذهني إلى تترى من الأفكار،
معانياً الجمَّ من وصبي،
أكثر مما عاناه Tristan «تريستان» الأجنبي،
وذلك من أجل «إيزولت» Yseult حبيبته)
[هذا ما قاله التروبادور «فانتادور»]

إذ يكون التروبادور بعيداً عن حبيبته، يبقى على عشقه، لاجئاً إلى أمنياتٍ تعصى على التحقيق:

(آه، يا إلهي ! لماذا لا أغدو سنونوةً، كيما أطير في الهواء، وأمضي في الليل العتيم، هناك حيث هي ماكثه ! يا أيتها السيدة عريقة النسب، وعلى جمٍ من المرح، إنّ من يحبك هو على وشك المنيّة ! ... أيتها السيدة، من أجل ولعي بك، أضمّ يديَّ وأعبدك. يا أيها الجسد على ألوان يانعات، أنت تعذبينني عذاباً أليماً مُبرّحاً ! ...)

ومتى يستحيل عليه أن يشاهدها، يروق له أن يتكلم ويجعل سواه يتكلم حولها، وأن يسمع غيره يشيد بحسنها وفضائلها ومزاياها:

«إن سيطرتك النبيلة ... تُمتّعني بمسرّة جزيلة
ومتى أسمع من يُبجلك ... بمديح بليغ لمحاسنك
يأخذني مرحٌ وفير ... شبيه بفرحة العصافير

مرفرفــةً فــوق الأزاهـــير ... وفي عمــق أعشاشــها تغـور
مُتنعِّمــةً بقشــيب زمانهـا ... وقـد غـدا مـاثلاً أمامهـا
ولــي رغبــات فائقــات ... في مشاهدتي محاسنك اليانعات
إيـه ! أنـتِ «الصـديق النـادر» ... بحيـث إنـي ألبـث غـير قـادر
براحـاً علـى ردع شـؤوني ... عـن البكـاء علـى شـجوني

وإذ تمضي به هذه الرغبة القاهرة، يبعث لها برسالة message)) تترجُم عذابات عشقه لها، عشق شهيد مُعنّى، والشوق العظيم ينتابه للاقتراب منها ولمجرد لمسها ... فقد غدا هذا المولّه على هدهدة آماله في حظيته بجواب على رسالته. ويااله من انتظار عقيم أليم، وياله في خيبةٍ شرسةٍ يهيم ...

بيد أن الفارس المتيّم يتقبّل كل شيء، بمثابة محنة قُصوى لقلبه، فهو يرضى بها، بل يلتمس من عشقه المزيد من الأوصاب ! فهو يلتذّ بها، حالماً بما هو أفضل ...

(أتنهّد وأغنّي من جرّاء «حُبّي» Amour)) الذي يُكبّلني lassat)) ويستولي عليّ ولم أستطع قط أن أروِّضه !) وعلى هذه الطريق الشائكة والممتعة في آن معاً، ليس بوسع الألم أن يردعه. بل لا يأسف المُحبّ على أي شيء ! ودون انقطاع يحيى وهو على رجاء يتشبّث به، وهو الأمل في مكافأةٍ ليست مؤكدة، لكنها هي وحدها التي بمُكنتها أن تمدّه بالشفاء منْ هذه المصيبة المرهقة أي الحب المُتسلّط. فهو يلبث على أمل: «فقد مُنِيَ بجنون الحب !» كما قال «سيركامون» والتصرف الظريف يُطالب بألا ييأس المحبّ من عنف عشقه. ومن ثمة، لا يكتفي بالقليل، من قبل سيدته، والقليل هذا، هو الأمل في أنها سوف تستضيفه فترعاه ساكناً بقربها، فَينغَمِس في عذوبة حديثها ولطافة رفقتها، فهو، إذْ ينظرها ينسى ويتحرّر من كل عذابه، بل من كل ما وعد نفسه به ليعرب عما في عمق دخيلته. فهل هو خجول ؟ ويجيب: «نعم»:

(إنّ قتلَ نفسي منتحراً هو أفضل من أن أوجّه لها التماساً ما، لأني خجول جمُّ الحياء ! ...)

ولكن، يوماً من الأيام، لم يبقَ خجولاً ! والشجاعة أطلقت لسانه، فهذا الشاعر الفارس يؤكد لسيدته ثبات حبه النقي، والمخلص لها فيقول:

(أفضّل الموت بسببك على أن أحظى بأية فرحة من سواك لكثرة ما أحبك) كذا صرّح «ريغو دانييل» لحبيبته. فوعدها بالحكمة المتكتمة لكي يُحصِّنها في ملجأ من

كل ذمّ ولوم. ويوقفُ لها خدمته مُسارعةً مخلصة، ويعدها بحب وفيّ. وبتواضعٍ يعتذر منها:

(أنت لي أفضل من سيدة! فقد هربت منك خلال سنتين، وها أنذا أعود زاخراً بالآلام وبالدموع! ...) ومن ثمة، سيقبل كل شي منها، ولئن منحته حبَّ امرأةٍ عجوزة، حينما ستكونُ منهكةً، ومتى تريد ذلك ...

وإذْ يحظى بالحب، ويوهب الخاتم، عربون الصداقة المتكاملة، يغدو العاشق على أوج الهناء، ويشعر بأنه قد أصبح عظيماً بكرامته وبفوزه بحبها ...

(حينما أنظر خاتمي، لا أرى مدينةً ولا قصراً إلا ويلبث القاطنون فيهما خاضعين لي: فالملوك والأميرالات يعتبرونني جميعاً سيداً لهم، بفضل نقاءِ الفرحة الحلوة التي ترد إليّ من سيدتي «ڤيرْنا» Vierna ! ...)

إن السعادة تفيض في قلبه، وذلك من بهجة الحب وحلاوته، يا لها من فرحةٍ لا نظير لها (ولم يستطع أي امرئ أن يتصورها، لا بإرادته ولا برغبته، ولا بتفكّره ولا بمخيلته المبتكرة) . فها هو الشاعر يهتز رضىً وقلبُه فرِحاً، ويعد نفسه باحتفاظه سيدته له وحسْب:

(أتوخى أن تبقى لي وحدي لكي تنعش قلبي وتجدّد شباب جسدي لكي يعصى على الوهن والشيخوخة)

لم تعد النظرات الفضولية تقلقه، لأنّه يحبّ حقاً، وبراحاً يشعر بأنه محبوب. وبالتالي، فهو يمجِّد ويُبجّل جدوى صفات الانتظار وثبات الأمل: (أدرك الآن إدراكاً أكيداً أن الحكيم الأريب هو الذي يتمهّل ويتأنّى. والغبي المأفون هو الذي يلبث على جمٍّ وافرٍ من الجنون) .

لكنَّ جميع العاشقين ليسوا محظيين بهذا المقدار العظيم من قبل حظهم. فحينما يغدو العاشق على طريق الأمل المسدود يصير مرتعدَ الفرائص، فهل سيفقد كل أمل؟

إنْ أراد التروبادور أن يلبث على إخلاصه، فلا بد له أن يستمدّ من فيض حبه الشجاعة الضرورية لإقدامه على تضحيته التامة بقلبه وكبريائه. وحسب قناعته، من الجريمة أن يكفّ عن حبه أو عن تذبذبه هنا وهناك في بذله قصائد المديح الطائشة فهي سريعة الزوال. ومن ثمّ سوف يتمهّل في «توسّلاته، فيما يبقى على خدماته، وآلامه وألوان رجائه» فقد أكّد الشاعر ريغو البربزياني Rigaut de Barbézieux: (لا

أحد في الكون، باستثناء «الله» يتريّثُ بالمزيد من هذا الصبرْ !) أما الشاعر «ماركابرو» فيقول: (إني أوافق تماماً على أن مولاتي تخدعني منذ ردحٍ طويل وأنّها لا تهبني بتّةً ما قد وعدتني به ذات مرّةً ...)

والتروبادور ڤانتادور من جهته يصرح بما يلي:

(إنّ الحياة هذه ليست بشيءٍ حقاً، بل هي حياة شهيد العذاب المر واليومي. وهذا ما يضني العاشق: فهو يفقد لذة الطعام والشراب والنوم. ويا له من عذابٍ يتهاوى فيه المولّه المخلص، حينما يتلاشى شيئاً فشيئاً طوال تمهله وانتظاره)

لكن، خلالَ هذا الانتظار، لا يتوق رجاءُ هذا العاشق المخلص إلا إلى موضوع عفيف، فيتحمّل بهدوءٍ عذاباته وينهض بجهود الندامة «حتى يروقَ لكِ يا سيدتي» (كما قال «ريغو البربزياني») وأردف بما يلي:

يا مَولاتي!

اجعلي كلّ الأماني وسَعادتي
بأقوالِ ودّك، لا بأفعالِكِ
وبالسّحر المُداعِب من نظراتِكِ
وقد استحوذتني فَعلِقتُ بكِ
فالحبُّ قد تسيّدَ حقاً عليّ
بنظرةٍ واحدة منذ البدء إليّ
وكانتْ منك النظرةَ الأولى
وعلى فؤادي سيطرت بسهمْ الهَوى

إن هذا الحب الأفلاطونيّ النقيّ والمخلص يُقصي عن النفس المُحِبّة كل رغبة شهوانية، ويجعل العاشق على مزيد من الكمال ويوشك أن يغدو حبّاً صوفياً ويكون عتبة تمجيد للتروبادور العاشق: (يحسن بي، كما قال أحدهم، أن ألبث دوماً على مزيد من الكمال، ومزيد من المرح، فتكنُّ في قلبي حكمة متميّزة تردُ إلي من أحد الحكماء الأقدمين، وبالتالي لا يمكنني أن أزلَّ في أيّة هَنة من الأمور.)

أليس في هذا المنحى ختامٌ يتفوق كثيراً على نهاية عاشق يغدو سعيداً في هذا اليوم ومخدوعاً في الغد ؟

ثمة أفراد عاشقون أوفرُ فخراً وأعزُّ كبرياءً، فلا يستطيعون التخاذل ردحاً مديداً إزاءَ محبوبةٍ بل معبودة من عاشقها. وفي نظر بعض الفرسان، يخونُ المُولّهَ عقلُهُ حين يلتمس رغبةً أو رجاءً من أيةِ امرأةٍ ولئنْ كانت تعشَقُهُ ...

فقد صرح «بيير فيدال» برأيه التالي:

مــن حبيــبتي الحَسـناء أوهــاني

فهـي تـدعُني في عُمـق أشـجاني

وقـد غـدا مُسـتحبّاً لهـا مَـوْتي

ممـا بقـي لـي الآن في محـنتي

فيبقى المضيّ إلى غيرها فأهواها

وهل يفعلُ ذلك مـن يـنعمُ بالـذكا

أ بمُكـــنتي أن أبتعـــد عنهـــا

وهـي لا تـزالُ مـولاتي وأنـا فتاهـا

أتميـّـز بحُــبّ ســيّدةٍ أعشــقُها

أو لـيس مـن العـدلِ أنْ أتنعّمـا

بالســـــعادةِ والراحــــةِ في حضـــــنها؟

حين يغدو الشاعر مخدوعاً وخائباً أو مُخيّباً فإنه يلوم نفسَه على ضعفه وتداعيه: وقال أحدهم: (أودّ الانسلاخ عن حياتي في أي يوم تضعني فيه حبيبتي تحت سلطان أوامرها !) وهذا القول هو بالأحرى للشاعر «سيركامون» وليس لسواه !

ثمة عشاق ينعمون بالحب وهم على الممالقات التودّدية والزاخرة بالتلميحات الشهوانية:

(في حضورك، تَفقِدُ بالتأكيد جميعُ المحاسن الأخرى ألوانَها ! وجميع تصرفات العالم الظريفة تركُن فيك يا سيدتي، وعلى المزيد من ذلك أيضاً. وإن كنتِ على ما يكفي من الجرأة بقصد الحب، لما كان فيك أي شيء ينبغي تحسينه. ومن جرّائك «لا يزال الحب يغتالني ...» وكل بهجة العالم هي بهجتنا إن كنّا، أنت وأنا، براحاً على حبٍ ركين.) .

فإنّ عاشقاً كهذا، يحاول التفكّر معها. إن قَتَلَهُ حبها، وإنْ فقد الحياة غدت «مذنبةً حقاً». وعلاوة على ما سبق، إنْ لم يحظ فارسٌ مخلص بالحب المتبادل، أليس ذلك خطيئةً باهظة مميتة من المتقاعس ؟ ...

وبعد تلبية السيدة، رغبتَهُ، فهي لن تتوانى في خداعه، ومن ثم يقوم التروبادور بوصمها بالعار وبهجاء تذبذُبِها في الحب، كما يفضح خلاعة جميع النسوة اللواتي يَسِمهم بالغش والحِيل المتواترة. وخلال أغنياتِه يكشف خساسَتهنّ في حياتهنّ الخاصة. وإن لم يستحوذ الشاعر على السيدة التي يجاملها بظرفه، فهو يتبجّح بأنه قد اكتسب مضاجعة سواها ... لأنّ الحب لديه لا يزال متوافراً، فهو شاعر مُتلكّئٌ لكنه ثري الخبرة والتجارب.

إن نموذج التوربادوريين في هذا المجال هو الشاعر «ماركابرو» الذي طالما خابت آماله العشقية. أجل، إنه لم يحب قط حباً مخلصاً، ولم ينعم بحب السيدات، كما يعترف هو ذاته بحظه. ولذلك، يصف النساء بجم من الأوصاف المُهينة: عاهرة، سمّ الحقد، الخ ... فقد غدت أغنياته أحياناً حزينة أوشكت أن تمسي أغنياتِ موتٍ رهيبة ...

إن الكثير من هؤلاء الشعراء لم يجرؤوا على الانتقام: مع أنّهم قد عانوا ما هو أفظع وأشرّ من الموت، فالتجؤوا إلى أحلام يقظتهم، ولبثت أحلام «حبّ ناء» كما فعل «روديل» Rudel المذكور آنفاً، وكانوا يلتحقون بذاك الحب خلال أحزانهم. فحقاً لم ينعموا بالحب الحقيقي، مُكتفينَ بحب أحلام لها متعتها. وقال الشاعر «أرنوْ دو ماروْيّ» Arnaut de Mareuil:

(طالما يُتاحُ إلي النوم، فلا أودّ أن أكون «كُونتاً ولا ملكاً»، بل أفضّل النوم الذي أنعم به، على كلِ ضنى الرغبة والسهاد !)

قد دفع اليأس بعضهم إلى حياة نفي وإلى التوبة الحقيقية. فقد عزفوا عن السيدات المتشدّدات بل انسلخوا عن الحب. فأهملوا القصيد والغناء والفرح مشخّصين الأموات في حياتهم ما بين الأحياء. ومتى دعتهم أيةُ غزوة أو حرب كانوا يهرعون، ماضين إلى المشرق مدفوعين بتوبتهم: فقد كشفت لهم أن «العالم» هو باطل الأباطيل كما صرّح أحد مَن تابوا وندموا على تصرفاتهم الطائشة ...

وفي هذا المجال قد قال «غيوم التاسع»:

(كل شيء عدمٌ، لا شيء ...) وقال آخر: (لن أكون من بغد خادماً obedianz)) في الحب) ... فكل واحد منهم يغادر بلده الحلو الجميل (والمرارة في قلبه)، فيغدو رحيلُه على دُفقةٍ من المرارة القاتلة، بل على ندم عميق من التوبة ... كما أعرب عنها «غيوم التاسع» Guillaume IX:

مهما لبثتُ على مرحي وأفراحي
أدركتُ أنّ «سيّدنا» الحبيب يُبكّتني[1]
وقد أمسيتُ عاجزاً عن عبءِ آلامي
سيّما وقد غدوتُ على ختامِ أيّامي
قد عزفتُ عن كلّ ما راقَ لي
مِن زهوِ كبريائي وفُروسيَّتي
وحيثُ إنّ توبتي تروقُ «لإلهي»
ها أنذا مُتقبّل كلَّ ما يَهبُني
وأتوسّلُ إلى «ربّي» لكيْ أتوبَ فيرحَمُني

*

عقب قراءة الصفحات السابقة، ندرك أن المرأة تقوم بدور عظيم في قصائد التروبادوريين القروسطيين. فكانت تنعم بحرية[2] تُسيغ لها التصرف على هواها. فحيثما كانت قوية تتحكم بأمور قصرها، قد أصبحت على مزيد من القدرة في خدمة الحب التي توحي بها لعشاقها. وإذ اعتبروها مجسّدة لمحاسن الجمال، أصبحت موضوع تعبّد خاص لمن يتولهون بها، بل جعلها مُمَثْلَنةً [أي موسومة بالكمال المثالي idéalisée] على غرار «مريم البتول»[3] La Vierge Marie أم السيد المسيح (عليه السلام).

---

(1) سيّدنا: أي السيد المسيح، وقد يشير السجع هنا إلى تائب حقيقي ...
(2) بحرية: ما كانت لها قبل الحروب الصليبية في المشرق وفي الأندلس العربية
(3) كنت قد استقيت هذا الرأي من أستاذي المستشرق: م. ب لـو جـانتي Le Gemtil أستاذي في السوربون المتخصص من الأدب العربي الأندلسي القروسطي

إن اللوحة التي تركها التروبادوريون للتاريخ عن المرأة، أي السيدة، لوحة تعكس تصرّفات نساءٍ تُشترى مُضاجَعتهنّ بالمال vénales)) وقد وصفهُنّ الشاعر «ماركابرو» وصفاً وقِحاً منافياً للأخلاق الحميدة Cynique.

بصورةٍ عامة، كان التروبادوريون من (منبت عامة الناس) ، وغالباً ما استطاعوا أن يكتسبوا احترام أسياد الإقطاع العظماء، فنعموا بحظيتهم، وأُتيح لهم ولوج القصور الإقطاعية، وكذلك محادثتهم الظريفة مع السيدات. ولبث البعض منهم موسومين بسمعة رديئة، بسمعة الإغراء والتضليل، وقد انعكس ذاك الوضع في أناشيدهم على نحو جليّ.

إنّ الفارس العاشق وصاحبة القصر المحبوبة ما كان بوسعهما أن يلتقيا مُواجهةً. فقد بقي القصرُ زاخراً بالخدّام الذين لا بد من توقيهم لأنهم شديدو الحذر والحسد والطمع ...

أما الحبّ الحر فكل مجتمع حضاري يكرهه، وحتى مجتمع القصور في القروسطية، حيث كان التشبّث قائماً بقواعد اللياقة الاجتماعية ولا سيّما حبّ امرأة متزوجة. وحيث إنّ الجنسَ الضعيفَ كان في ذاك الوسط نادراً، نسبياً، وأن المرأة الأجمل – لأنها، في أغلب الأحيان الأوفر نظافةً وأناقةً – كانت بالتالي زوجةً لصاحبِ قصرٍ، فالتروبادور لبث في إمكانه أن يقع في حبها وحسْب، أي دون أن يستحوذها ...

*

ما هو رأي «السيد» زوجها إذن ؟

في حقيقة الواقع، قد وَصفته أغنيةُ التروبادور بأنه مولعٌ دوماً بمُتعاته وبغزواته النسائية، لكنْ لا يعني هذا أنّ ذاك «السيّد السيّئ المغرور» (كما يدعوه ريمون دوڤاكراس R. de Vaqueras) لم يبق غيوراً على زوجته (فالتروبادور «بورنيّ Borneil» يصفه بأنه «غيور بجنون»). وقد أكد أحد الشعراء أن الأزواج هم «سجّان زوجاتهم»، وأنهم أيضاً يسرقون زوجات سواهم.

والعاشق الذي يغدو محظياً لدى صاحبة القصر كان يدرك تماماً أن الحسّاد والنمّامين ما كانوا نادرين قطعياً. فالرقيبُ الليليُّ يبقى مُواتياً لسيّدةِ قصرٍ خائنة، وصديقها اللذين يغمرانه تترى بسخائهما. وقد يلبث دوره في إيقاظهما عندَ انبلاج الفجر، لكي لا يباغتَ العاشقان في مضجعهما داخل قصرها ...

إن الناصحين المخلصين يلبثون نادرين، كما هو الأمر في الأزمنة كلها ... وعلى الفارس (التروبادور) أن يتوسل بحكمتِه، وبحذرِه، وبثمار خبرته الشخصيّة ... ويشنّ الحسّاد الأجلافُ على العاشق معركة تجهل كلَّ رحمة، كما يقول الشاعر «روديل». ويتسبّب الخبثاء بجميع أنواع الأذيّات لمن يتحابون فيلجؤون إلى الحيل معهم ومع الزوج. ويلبث في الترصّد النمّامون والممالقون.

لكنّ أشرّ المنافسين للتروبادوري، لدى السيدة، همُ أفرادٌ في ريعان ربيعهم «مخنثون» efféminés، يزدانون بجمة شعرهم الأنيقة. وخاصّةً بأسنانهم البيضاء اللؤلؤيّة، وبلحيةٍ ناعمةٍ على الوجنتين. فالشاعر يكرههم ويعتبر أنهم غير جديرين بالحب، بل يجهلون التصرّفِ في بلاط القصر، ولا خبرة لهم بألوان احترام النساء، ولا بممارسة الكرم والسخاء. ويشير إليهم بالازدراء ويزعجهم وينكدّهم. وقال الشاعر «بيير ڤيدال : P. Vidal: (يدين «الله» الأشرار والحسّاد ... ويربكُ النمّامين والغيورين ... أجل كل الأشرار والمضايقين الأوغاد المبتذلين ...

إن العاشق المحبوب لا يحترس من جميع هؤلاء الذين يُنغّصون الحياة. وقال أحد المغمورين منهم:

لیسَ لي أيُّ اهتمامٍ بالقيل والقالْ

يتندّرُ بهما بعضُ الغرباء الجُهّالْ

فهمُ يَتوخّونَ بِبراحِ إقصائيْ

عن (الطيّبة جارتي) وحَبيبتيْ

وا أسفاهْ ! فغالباً ما ينجحُ الأشرارْ

في أذيّاتهم وهي تورثُ الدّمارْ

فتُفسد حبَّنا وتُكْلمُ فؤادي

وَعقبَ الأذيّةِ لا شيءَ يُواسِيني

فبشرِّهمْ، عن سيّدتي قد شرَّدوني

وها أنذا مُستسلم لأية مَنيّةٍ تدهَمُني
لعَنَ «اللهُ» جميع النمّامينْ
فقد ألحقوا بي كلّ شرٍّ لعين
غير أني ألبثُ راغباً في لقائِها
كيما تواسيني ببَلسَمِ حُبّها

*

هذا هو طابع الحب في المجتمع الأوكسيتاني Occitan خلال القرنيْن الحادي عشر والثاني عشر. وإن موضوع الحب المستمر في الأناشيد، والفظاعة التي (كانت التصرفات اللاأخلاقية لكثير من النساء) توحي بها التروبادوريين، أمران لبثا موضوعين ينقلهما إلينا التاريخ، وهما كما يلي:

*

كان جنوب فرنسا (le Midi) منطقة هادئة وثرية وطمّاعة في كل متعة، ولا سيما في الشعر والموسيقى والحب والطبيعة الريانة.

أوقف التروبادوريون الأوائل قصيدهم وغناءَهم على الطبيعة، مخصّصين لها فاتحة كل أغنية أو قصيدة وهذا ما جعل بعض الباحثين في تلك المنطقة يعتقدون أن المنبت الشعبي لهذه الأغنيات تحت عنوان «رقصة دوّارة» (حلقيّه) ربيعيّة[1]. وفي صلب الأغنية، يسترسل الشاعر إلى وفرة من التشابهات التي توحي بها الطبيعة. وإن أحد هؤلاء الشعراء المجهول يقارن المرأة بالشهور الجميلة في السنة.

وتُستخدم الطبيعة مسرحاً لسَرَح الحب ومَرحِهِ وأخذ عاشق يدعو حبيبته قائلاً:

(هيّا بنا مُوَحِّدَينِ قبلاتنا
هناك في المرج البعيد
حيث تسقسق العصافير وتُجيد
ولنفعل كل ما نهوى ونُريد
رغم أنف كلّ بغيضٍ وحسود ! ...

(1) ذُكرت هذه الدواره في قصائد «كارمينا بورانا» [المترجم]

في هذا الشعر الفرنسي الجنوبي méridional)) تلبث الطبيعة دوماً حاضرة، مع حيواناتها وأزاهيرها وفصولها، مع الثلج والسواقي، مع الطقس العاصف أو السكين، مع كل شيء حسن ... وتمتزج الطبيعة بعمق في بهجة الشاعر «ماركابرو» Marcabru)) فيقول : (في مياه نبع المرج، حيث يلبث العشبُ على خضار يانع، على مقربة من حصباء، وفي ظل شجرة مثمرة، نحن على جم من الفرح إذ نُشاهد الأزاهير البيضاء ونسمع الأغنية المعتادة يُلحّنها فصل الربيع القشيب.)

تتعاطف الطبيعة مع حزن التروبادور «ڤانكادور» (Vencadour): (حينما أشاهد القنبرة ترفرف بجناحيها ! ... يا لها من رغبة ترد إليّ من كل شيء أراه جميلا ! ... وإني لعلى دهشةٍ لأن قلبي لا ينفطر حالاً من جرّاء عنفِ رغبته.) فالطبيعة تبهج البشر وتواسيهم وتوحيهم حين يشتد القَدَر ! ...

نظرة شاملة

وبعض المشكلات

قدّمنا الموضوعات التي طرقها التروبادوريون الأوائل أما الآن فلا بد من إلقاء نظرة شاملة فهي وحدها التي تتيح لنا إبراز الألوان الهامة في الموضوعات العشقية كما تفسح لنا المجال لطرح بعض التساؤلات.

إن التروبادوريين قد عاشوا دوماً حياةً مضطربة منتقلين دون هوادةٍ من قصر إلى سواه، باحثين عن كسبةِ أودهم اليوميّ، وساعين بجرأة إلى الأمجاد في الشعر والبطولة. وكان الأسياد الإقطاعيّون يغمرونهم بحظياتهم، وأحياناً ما يختارونهم كمَحْظِيِّين أو وزراء [أي مستشارين في القروسطية] ونادراً بصفتهم سفراء ...

قد أوقف هؤلاء الشعراء حياتَهم على نمط حبٍّ ذي وجهَين: المثاليّة والشهوانيّة. فقد مزجوا منذ القرن الحادي عشر الظرافة والعبث الخيالي وبذاءَة الخلاعة obscénité.

الحبّ الظريف

L'amour Courtois

إنّ الحبّ الظريف [وهو مختلف عن الحب العذري العربي] لدى التروبادوريين الأوائل يتقبّل الزنى [أما الحب العذري العربي فهو نقي عفيف][1]. وجميع أغنياتهم تشهد على هذا الواقع ... فالرغبة الشهوانيّة مقبولة. واستحواذ الشاعر العاشق على السيدة التي يحبّها هو أحد أهداف الحب الظريف. بيد أن الحبّ هذا يغدو على مزيد من اللطف والنقاء خلال ختام القرن الثاني عشر فهو في مشاعر الحب يتبنّى تصرّفاً أفلاطونيّاً. وإن هذا المنحى الجديد للحب الظريف ناجم عن رفض المرأة المحبوبة استسلامها لمن يُبدي لها حبه الظريف. وإن هذا الحب المثالي نوعاً ما هو بالتالي نوع من الرضى الروحي، في غياب إرواء الشهوة الجسدية التي بدأت تبدو إذاك مستحيلةً. وعندئذٍ [يتقارب الحبّ الظريف، نوعاً ما، من الحب العذري العربي] يغدو هذا المنحى مُشتملاً على بعض المشكلات:

بادئ ذي بدء، ما هي أسباب هذا التقارب ؟ هل التجاور ما بين جنوب فرنسا وشمال إسبانيا حيث ازدهرت الموضوعات المتقاربة هو أحد الأسباب ؟ فإن احترام المرأة المحبوبة، واحترام امرأةٍ واحدة، يخضع لها المحبُّ خضوعَ عبدٍ لسيّده (لمولاه)، خضوعَ عبد الأرض لسيّده، هو حبٌّ تعسٌ، مؤلمٌ، وتلبثُ آلامُه مقبولةً بقصدٍ إراديّ، بل يبقى أيضاً كمثل مُتعةٍ يسعى إليها العاشق.

وذلك رغم ترصُّد الرقيب أو الحسود أو الزوج الغيور، والنمّام، والمُفتري، والعاذل. أما العاشق فهو يكتفي بالقليل: بنظرةٍ، بتحيّةٍ ... إنه المحبُّ المُحترم يُجسِّدُ كلَّ مَن، وكلَّ ما يقترب من الحبيبة، وهو يعاني من تناوب الفرح والعذاب. وفي النهار، هناك اتحاد النفوس ذهنيّاً، وفي الليل اتحادٌ بمجرّد الحلم خلال اليقظة، وثمة الفضيلة التي تضفي مسحةً نبيلة على الحب الظريف في الفترة الأخيرة من القرن الثاني عشر.

(1) أما تباهي «عنترة بن الشداد» بقوله: «أغض طرفي ما بدت لي جارتي / حتى يواري جارتي مأواها» [المترجم]

وبالتالي هل هناك مصادفة أو تأثير مابين الحب العذري والحب الظريف ؟ لا يزال هذا التساؤل دون إجابة قاطعة. لكن، لا بد من الإشارة إلى العديد من الموضوعات المشتركة ما بين النمطين: العذري والظريف، وهناك أيضاً اتصالات قد غدت مكشوفةً، ما بين التروبادوريين الأوائل والعالم العربي وثمّة أيضاً، أسباب أخرى ... وكل ذلك قد غدا مُواتياً للرأي الذي يدعم سبب التأثير الأندلسي والمشرقي على ترقّي الشعر الأوكسيتاني التروبادوري ...

وضعان نموذجيان

ابن قزمان وغيّوم التاسع

Ibn Quzmân et Guillaume IX

بوسيلة التواصلات، العنيفة تارةً، والمسالمة تارةً أخرى، قد ورد إلينا مثلان في الأدبيْن: الأوكسيتاني في جنوب فرنسا القروسطية والأدب العربي في الأندلس.

إنّ الوضع الأول يعني الشاعر العربي الأندلسي «ابن قزمان» (توفي عام 1160)[1] الذي بلغنا منه ديوان شعر يبقى فهمه عسيراً. فهذا الشاعر يخلط ألفاظاً غير عربية (بل «رومانية» أي لغة عامية في جنوب فرنسا القروسطية mots romans) في قصائده التي كان ينشدها باللغة العامية في قرطبة ذاك الزمان (حوالي عام 1100). وعلاوةً على ذلك، فهو يستخدم الأسلوب الزجلي (zégélesque). وتتّصف سمته العميقة بوحي واقعاني (réaliste)[2] يشبه وحي التروبادور «ماركابرو» (Marcabru). وهذا المنشد الشهير يتوسل أيضاً بصور تتسم بالمثالية، رغم لجوئه إلى مفرداتٍ تنمّ عن الهزء، وأحياناً عن هشاشية الأخلاق (scabreux)) ...

الوضع الثاني متعلق بحياة وقصائد التروبادور الشهير «غيّوم التاسع» من مدينة «بْواتْييه» في جنوب فرنسا. وكان والده «غيّوم الثامن» قد ساهم في غزوة صليبيّة على

---

(1) ابن قزمان: «شاعر أندلسي، زجّال، من أهل قرطبة، اشتهر بإمام الزجالين، له موشحان وديوان» (قاموس المنجد، قسم التاريخ، صفحة 12)

(2) واقعاني: أي ملتزم بالمنحى الواقعي الفنّي [المترجم]

عرب الأندلس. وقد سبق للشاعر أن اشترك مرتين في الحرب الصليبيّة في سوريا وقُهر فيهما.

كان «الحب الظريف» طوال مكوثه في إسبانيا موضوعاً أدبياً قد ذاع صيته شعبياً في الشعر الأندلسي.

عقب مكوث هذا السيد الكبير في سوريا طوال العامين ثم عودته (1101 – 1102) طفق يتسلى مُنشداً لأصحابه أغنياتٍ بذيئة عابثة frivoles)) وبأسلوب شرقي (كما يدعي الباحثون). وإضافة إلى ذلك، بقي لنا مقطع من شعره يتسم بدلالة بليغة المعنى ويرجع عهده إلى بقائه في سوريا (طوال عام 1101). وفي هذا المقطع تغدو السمة الشهوانيّة دون أي كابح ومصحوبةً ببذاءةٍ فجّة. ويرتدي شعره، عقب بلوغه الشيخوخة، بجمّ من النُبلِ والطهارة. وبوسعنا أن نلاحظ في هذه الأغنيات (بإخلاص لا شك فيه) نموذج المقطع الشعري، في ذاك الزمان، وما كان مستخدماً إلا في إسبانيا العربية.

وإنّ أغنيته الخامسة تشتمل على نص عربي صحيح وبصفته هذه، قد قدمه وشرحه المستشرق الشهير «ليڤي – بروڤانْصَال» Lévi – Provençal في كتابه الإسلام والغرب «Islam et Occident». وقد أثبت هذا المؤلف أن ذاك السيّد العظيم من مدينة «بواتييه»، كان يتكلم أيضاً باللغة العربية.

فقد غدت المقارنة ممكنةً ما بين الحبّ العذري العربي والحبّ الظريف الأوكسيتاني الفرنسي القروسطي ...

الشاعرة الفرنسيّة

الأولى تاريخياً

في القروسطية

ماري دوْ فرانس

Marie de France

عاشت في النصف الثاني من القرن الثاني عشر في القصر المتألق للملك هانري الثاني في انجلترا وفي «أليونور» الأكيتاني. وتميّزت بثقافتها وألمّت باللغة اللاتينية واللغة الانجليزية، وبالأدب الفرنسي المعاصر لها. وقد ألّفت مصنفاً من «القصص الإيزوبيتية» ويدعى المصنف بعنوان Ysopet [1]؛ ولها بشكل خاص قصائد تُدعى LAiS أي قصائد وصفية أو غنائية قروسطية.

إن مفردة Lai التي تعني «أغنية» قد كانت، في البدء، يخصّ عملاً موسيقياً لبث الموسيقيون «البريتانيون»[2] يوقّعونه بنغمات على موضوع من منبتٍ أسطوري قديم في بلدهم. وقد قام عملها المبتكر على روايتها هذه الأساطير بذاتها في قصائد قصصية مقتضبة وهي بالنسبة إلى الروايات الطريفة الكبيرة (ما يماثل «الأقاصيص» nouvelles بالنظر إلى الروايات الفرنسية المعاصرة) لهاتيك الأيام وقد بقي من هذه الأقاصيص ما يقارب اثني عشر عملاً على الإيقاع المقفى بثمان مقاطع octosyllabes. ويبلغ مجموعها ما يتراوح بين 100 و 1000 من الأبيات الشعرية.

أغنيات ماري دو فرانس

تتسم هذه الأغنيات Lais بنمطين مسيطرَين وأولُهما «العنصر السّحري» [أو العجيب] le merveilleux وهو روائي وفاتن عجيب، والنمط الثاني «وصف الحب» ... la peinture de l Amour

---

(1) إيزوبيت Ysopet مجموعة قصص شهيرة في العصور الوسطية الأولى [المترجم]

(2) من منطقة «برتانيا» الفرنسية Bretagne

1ـ الفاتن العجيب: إنما هو العنصر «البروتاني» breton[1] الذي سنجده مرة أخرى على مزيد من الإنسانية ومزيد من اللون «الأدبي»، في أسطورة «تريسْتان» Tristan الشهيرة، وفي الروايات ذات النمط «الأرتوري»[2] arthurien. ما يهمّنا في هذه القصائد هو بقاؤها على الكثير من التقارب إلى ما هو «فانتستيك» بدائي، وقد نجم عن النفس الحالمة للجماعات «السيلتية» celtes و«الغالية» أي الفرنسية القديمة gallois. وإن «ماري دو فرانس» تُقلّنا داخل عالم «يزخر بالأسرار» حيث يتحرك البشر كما تفعل الحيوانات وتتكلم كلُّ الكائنات، وحيث تتمتع الأشياء بالحياة[3]، وتسود الجنيات fées والسّحَرة، وهنالك يُنجِزُ الأبطال روائع الأعمال الفوبشرية (التي تفوق قدرة الإنسان).

2ـ الوصف المتناغم للحب: هو في الحقيقة التميّز العظيم لهذه الأديبة الشاعرة. فهذا الحب لم يبلغ بعد رُتبة ما هو (ظريف) courtois وقد صنّفه العُشاق المشغوفون بالشعر «البروڤانصالي» provençal (من جنوب فرنسا)، كما لم يبلغ زيغان الفرسان الخاضعين لنزوات سيّدةٍ انسلخت عن المشاعر impassible، وكما يحدث هذا الوضع في رواية «كريتيان الروائي» Chrétien de Troyes[4]، بل ليس ذلك الشغف القاتل، والعنيف المأسوي، كما في رواية «ترسيتان وإيزوت» Tristant et Yseut. إنما هو الوصف المتسم بجمّ من اللطف، وبغمرةٍ من «الأنوثة» وبمشاعر حنان، وبحساسيّة متستّرة وعلى نعومة الحزن. ففي هذه القصائد تلبث الأنثى مخلوقة مُحبّة حقاً ومخلصة كل الإخلاص، ومُتهيّئة للتضحية بذاتها بقصد الحفاظ على سعادة من تُحبّه بكل مشاعرها. ويقوم «حلمُ» اليقظة بمثل هذا الحب باحتلاله المزيد من المكانة على ما هو في واقع الحياة.

إن «ماري دو فرانس» لا تنعم بتمام حرية مَن هو قاصّ حقيقي، كما تنقصها النعومة السيكولوجية التي نجدها في القاص «توما» Thomas. فتكون قصصها نحيلة

(1) ومن هذه اللفظة الفرنسية نُسجت لفظة «بريطانيا» [المترجم]

(2) أرتوري: نسبة إلى آل «أرتور» في أواخر القرن الثاني عشر في منطقة «بريتانيا» الفرنسية.

(3) وهذا ما يؤمن به زنوج إفريقيا في أدغالهم وقد كرر ذلك الشعراء الزنجيقيون ولا سيما ليوبولد سيدار سنغور.

(4) شاعر فرنسي من القرن الثاني عشر.

في بعض الأحيان، متّسمةً بدقّة قليلة الحيوية وجافة. غير أن «التـأليف» يلبـث بشـكل عـام «واضـحاً» وعلـى أسـلوب حسـن فـإن تعابيرهـا السـاذجة تـزدان دومـاً بالأناقـة «grace».

قصيدة لاؤوستيك

Le Lai du Laostic

ما بين القصائد الأشدّ إثارة للعواطف، قد كُتِبَ بعضها «حولَ لا شيء»، بل خـلال السعادة اللطيفة والسريعة الزوال وآلام نفسَين قد شعرتا بأنهما على شـراكة متوافقـة. وخلال «الحزن» المضطرب «والتعاطف» المتسـتّر لهـذه القصـة، وكـذلك فـنّ «إيحـاء المشاعر» الأوفر نعومة عـن طريـق الرمـوز والطباقـات وشـتّى التناغمـات. وإن هـذه القصيدة تمثل روعةَ زهرةٍ قد جفت وتَنَشّقُها بحزنٍ ما بينَ صفحات أحد المصنفات:

(سأسرد لكم مغامرةً
جعل منها «البريتانيون» قصيدة
ولبث عنوانها «لاؤوستيك»
كما يتهيّأ لي
وهكذا أطلقوا الاسم عليها
في رحاب بلادهم الجميلة
وفي اللغة الفرنسية القروسطية
«لاؤوستيك»، البلبلُ هي،
و «نايهتيغيل» nihtegale
باللغة الإنكليزية القديمة)

●

(كان هناك بارون فتيّ
كان تصرفٍ ظريف
بزوجة جارهِ مشغوف
لكنه يخشى السعي إليها

إذ أُقيمت الحراسة الشديدة عليها
وعلى نافذتيهما لبث العاشقان
في تأمل متبادل يتحدّثان
بيد أنهما قد احتفظا
بحرص شديد سرَّ عشقهما.)

قصيدة «إيُونيهْ»

Lai d'Yoné

(احتفظ زوج غيور بزوجته مغلقةً عليها في أحد الأبراج. أما هي فقد كانت تُرحب بسيّد فتّان المحاسن كان يتخذ شكل طير الباز autour كي ينفذ إليها من نافذتها، بصفقةِ جناحٍ واحدة. لكن الزوج الظنّان أمر بأن توضع على النافذة بعض أسياخ تخترق الطير هذا. فانهزم، واستطاعت السيدة بفضل منبت عرقها الوصول إلى قصر رائع حيث التقت بفارسها على قيد النزاع الأخير. فأعطاها خاتماً سوف ينسي كل الأمور لزوجها، وأهداها مُهنّده لكي تهبه، يوماً ما، لابنهما «إيونيه» Yoné. ومتى أصبح الابن رجلاً فتياً، ذهبت به والدتُه إلى قبر والده وكشفت له سرَّ ولادته منها، ووهبته السيف مُهَنّد الانتقام، وسقطت ميْتةً، ثم قطع «إيونيه» عنق زوجها الغيور.)

وهذا هو موضوع القصة الشعبية: «الطير الأزرق» l'Oiseau Bleu.

قصيدة «بيسْكلاڤاريهْ»

Bisclavaret

كان ثمة فارس، صديق الملك، وتكنّ له زوجته التقدير والحب الرقيق. وكان يغيب عنها ثلاثة أيام في كل أسبوع. واستطاعت أن تجعله يعترف بأنه طوال غيابه كان يغدو «بيسكلاڤاريه» bisclavaret (يعني الذئب غارو)[1] وقد يبقى على هذه الحالة إن لم يجد ثانيةً الثياب التي يسلخها عن ذاته حين يتحوّل كيانُه. وإن السيدة،

(1) الذئب – غارو (loup-garou): غول ذئبي ساحر يجول ليلاً متنكراً بهيئة ذئب (معجم المنهل).

قد استحوذ عليها الذعر، فكلفت أحدَ أصدقائها باستملاك ثيابه، فبقي زوجها متحولاً إلى ذئب يهيم في الغابات. وبالتالي، تتزوج الأرملة بمن قد (أنقذها) من زوجها «الذئب».

ذات يوم للقنص، أخذ الملك هذا الذئب الذي تملق له بالصداقة: وعقب أن غدا الأمير متقبلاً هذا المديح، أخذ هذا الحيوان إلى قصره، وقد أصبح صديقاً له ومتشبثاً في إخلاصه مستمراً دون انقطاع على لطفه حيال كل إنسان. ولكن، في أحد الأيام، إذ شاهد الذئب ما بين المدعوين زوجته بصحبة المتآمر عليه، جرح الذئب هذا المتآمر واقتلع أنف السيدة. وراح الحضور يظنون بأن ثمة سراً: وإذ تم استجواب السيدة، اعترفت بما اقترفت من الخطأ فَحُجِزَ الذئب في غرفة وأعيدت له ثيابه، فلما شُرِّع الباب اكتشفوا على مضجع الفارس وهو على قيد «النوم» العميق وسُرَّ الأمير الذي وجد صديقه إنساناً من جديد. أما الزوجة الخبيثة فقد استحوذ عليها اليأس الشديد فطُردت مصحوبةً بمن آزرها.■



نشيد الشيطان

ميخائيل بولغاكوف

ت: ثائر زين الدين
و: د. فريد الشحف



مقدمة

ولد ميخائيل أفانا سيفيتش بولغاكوف سنة 1891م، في مدينة كييف. كان أبوه الأستاذ المساعد في الأكاديمية الدينية في كييف، عالم دين ومؤرخاً لنظرية الأديان، وأمّه – إبنـةُ أيلنمس (أول الكهنة) في الكاتدرائية – معلّمة صف.

في الثامنة عشرة من عمره دخل ميخائيل بولغاكوف كلية الطب في جامعـة كييـف، وكان ذلك بعد وفاة والده بعامين، ليتخرج فيها بدرجة (امتياز).

سنة 1916م بدأ بولغاكوف العمل في المستشفيات العسكرية، على جبهة القتـال في أوكرانيا ثم عمل طبيباً في أحد أقضية محافظة سمولنسك، حيث أدى واجبه المهني بأمانة وإخلاص في وسط غاية في البؤس والسذاجة والتخلف، وهو ما رصده الكاتب في عمله الجميل «مذكرات طبيب شاب»، الذي قمت بترجمته إلى العربية عام 1994م بالاشتراك مع الصديقين: د. أسامة أبو الحسن و د. نجاة عبد الصمد. وكذلك في روايتـه المبكّرة «المورفين» التي لم تنقل إلى العربية –على حد علمي –

لا بد من الإشارة أن كاتبنا بدأ كاتباً مسرحياً، حتى قبل أن يكتب «مذكرات طبيب شاب» و«المغامرات العجيبة لدكتور»، فأنتج أعمالاً تركت أثراً طيباً في نفوس المشاهدين منها: «الأخوان توربين» سنة 1920م، وفي وقت لاحق «أيام آل توربين»، 1926م، التي حققت له شهرة واسعة يوم ذاك، وشاهدها ستالين على مسرح موسكو الفني، مراتٍ عدة، لكن معظم ما كتبه في المسرح فيما بعد، ولا سيما مسرحيته «الهروب» - التي حظر تقديمها حتى على ستانيسلافسكي نفسه - لاقى عداءً منقطع النظير من قبل النقاد السطحيين والمبتذلين من أعضاء الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين، وهي إحدى أهم التكتلات الأدبية والفنية في أعوام العشرينيات.

انتقل بولغاكوف إلى موسكو عام 1921م، وتفرغ للعمل الأدبي تاركاً مهنته الطب، فكتب بين عامي 1922م- 1924م رواية «الحرس الأبيض»، وهي أول عمل روائي كبير له.

وأضحت موسكو المدينة الضخمة، المتعددة الوجوه، مصدر الكاتب الأهم، ينضح منه مغذياً إبداعاته ذات النفس الناقد الهجائي. وأخذت صحف العاصمة ودورياتها تنشر مقالاته وقصصه الحادة القارصة.

عام 1924م يكتب بولغاكوف روايته «بيوض القدر» أو«البيوض القاتلة» التي قمت بترجمتها إلى العربية، بالاشتراك مع د. فريد الشحف عام 2007 م وهي رواية سخرية مرّة، وهجاء مقذع لروح المغامرة غير المحسوبة التي كانت تقود بعض القادة السياسيين المتحمسين في السلطة السوفيتية، والمندسين فيها، ممن سخّروا العلم والثقافة والمعرفة لغاياتٍ غبية، وظني أن كبار قادة المرحلة لو انتبهوا إلى ما ضمّه العمل من بُعدِ نظرٍ ورؤية مستقبلية لكل ما ستؤول إليه أوضاع البلاد، لجنّبوا أوطانهم وشعوبهم الكثير من المآسي والخيبات، التي تراكمت خلال سبعين سنة وأدت أخيراً إلى انهيار الاتحاد السوفييتي، وقد حظيت تلك الرواية بإعجاب وتشجيع مكسيم غوركي، لكنها جوبهت بنقدٍ حادٍ، واتُّهِم الكاتب «بسوء النية»، وباتباع «مزاج برجوازي جديد» وما إلى ذلك مما سبب له الكثير من الآلام والهموم، بالإضافة طبعاً للمحاربة، ومنع نشر بعض أعماله.

والرواية القصيرة التي نضعها اليوم بين يدي القارئ العربي، تحت عنوان «نشيد الشيطان»، لا تبتعد كثيراً عن «بيوض القدر»، من حيث نقدها التهكمي للأوضاع التي آلت إليها روسيا.

كتبت الرواية عام 1924، ورسمت بعمق وألم حالة الفوضى التي أصابت البلاد، وإحساس المواطن بالضياع والغربة، والخوف على المستقبل ووصوله مرحلة الانهيار، أمام عصبة من الأشخاص تعبث بكل شيء، وتدمر كل شيء لغاية لا يُدركها إلا «الشيطان»!

إن بطل العمل «كوروتكوف» أمين السر في مستودع أعواد الثقاب، الذي نزع من رأسه فكرة «تقلبات الدهر» وغرس عوضاً عنها ثقةً بأنه سيستمر في عمله هذا، في المستودع حتى نهاية الحياة على سطح الكوكب، وجد نفسه يعيش محنة قل أن تحدث إلا في الأنظمة الشمولية، أو في موسكو بداية العشرينيات زمن الانتقال من نظام إلى نظام.

في هذه المرحلة يجد كوروتكوف نفسه مطروداً من عمله بحجة خطأه في اسم مديره الجديد، ولأن عينه تورّمت وهو يختبر علب الكبريت، التي استلمها عوضاً عن مرتبه الشهري. الشخصية التي تطردُه - والتي سماها المؤلف ساخراً «كلسونير» شخصية غريبة جداً، فيها من البشر شيء ومن العفاريت أشياء، إنها تحتل المؤسسة وتبدأ العبث بها، وبموظفيها، وحين يحاول كوروتكوف أن يفهم ما الذي يجري، تبدأ متاعبه من سرقة وثائقه الشخصية، إلى اكتشاف أن «كلسونير» وجماعته «الكلسونيريين» يديرون البلاد كلها. ثم كلسونير هذا ليس إنساناً مثلنا إنه قادر على التحول إلى كل ما لا يخطر على بال القارئ: ديك أبيض، ساعة جدار، تنين وقد يغوص في باطن الأرض تاركاً رائحة كبريت نفاذة، وهو قادر مع مجموعته على ملاحقة كوروتكوف، ودفعه إلى الجنون.... لينتهي العمل بمحاصرة كوروتكوف الرافض للانصياع على سطح أحد أعلى الأبنية في موسكو ليختار أن يُلقي بنفسه إلى الهاوية وهو يردد «الموت لا العار»، لكنه حين يسلّم جسده للهواء يشعر بأنه يطير إلى الأعلى نحو الشمس.. ويواصل طيرانه حتى يحس باصطدام تلك الكتلة الذهبية المضيئة برأسه.. ويتوقف عن الإحساس بأي شيء.

إن «موضوعة الشيطان» إحدى الموضوعات المحببة إلى بولغاكوف، ولعل الوسط الديني الذي نشأ فيه، وقراءته للعهدين القديم والجديد وغيرهما، أشياء زودته بذخيرة كبيرة في هذا المجال. ومن يقرأ «المعلّم ومرغريتا»، التي أدى فيها «فولند» - الشيطان، أحد أهم الأدوار يدرك عظمة موهبة بولغاكوف، الذي وظف هذه الشخصية الخيالية بصورة واقعية، للكشف عن تناقضات الواقع الحي، عن طريق الفانتازيا الساخرة. وظني أنه استخدم ما يشبه الواقعية السحرية في «نشيد الشيطان» و «المعلم ومرغريتا» وحتى في «بيوض القدر»، ربما قبل أن يبدأ أدباء أمريكا اللاتينية بفعل ذلك بحوالي خمسين سنة.وسيلاحظ قارئ «نشيد الشيطان»، أن قوة الشيطان المتمثلة بكلسونير والعجوز الغريب والمرأة المجنّحة،

وغيرهم، هي قوة شريرة تماماً لم تؤدِ إلا إلى الأذى، والفوضى والخراب، في حين أن «فولند» في «المعلم ومرغريتا» يؤدي دوراً مختلفاً تماماً، دوراً تلخصه العبارة التي استهلَّ بها المؤلف الجزء الأول من روايته والمأخوذة من «فاوست» غوته»:

... ومن تكون إذاً ؟

– أنا من تلك القوة التي تريد دائماً الشر. فلا تفعل إلا الخير.

ولعل هذا أمرٌ طبيعي، وإلا لكان بولغاكوف يكرر نفسه، في عمله الذي ختم بهِ حياته، وهو عمل بدأه عام 1928. وتوفي عام 1940 جرّاء تصلب الكليتين وهو ما يزال يعمل به، لقد أعاد كتابة «المعلم ومرغريتا» ثماني مرات، بل إنه وفي ظروف خاصة أحرق العمل كاملاً عام 1930، وعاد إليه بين 1932 - و1933 يحاول تذكره، بمساعدة زوجته يلينا سرغيفنا وقد ولدت عبارة فولند: «المخطوطات لا تحترق»، جرّاء ذلك وأدت غاية مهمة في الرواية، التي لم تنشر إلا بين عامي 1966، 1967 في المجلة الأدبية «موسكفا» على فصول.

ما أردت أن أطيل التقديم، لكنني أحببت قبل أن أفسح في المجال للقارئ كي يدخل فضاء هذا العمل «الشيطاني»–الذي جهدنا أنا وصديقي د.فريد الشحف في ترجمته بدقة وأمانة – أن أضع بين يديه بعض المفاتيح.

قصة تروي: كيف أهلك توأمٌ رئيس الديوان !

-1-

حادثة العشرين من الشهر

في ذلك الوقت عندما كان الناس ينتقلون من وظيفة إلى أخرى، كان الرفيق كوروتكوف يعمل أمين سر المستودع المركزي لمواد أعواد الثقاب، وقد زاول الرجل منصبه هذا أحد عشر شهراً، كاملةً.

نزع كوروتكوف -الأشقر، الرقيق والهادئ -في غمرة انشغاله بعمله، من رأسه فكرة وجود ما يسمى «تقلبات الدهر» على وجه الأرض، وغرس عوضاً عنها الثقة بأنه سيستمر في عمله هذا، في المستودع حتى نهاية الحياة على الكرة الأرضية، ولكن ما حصل - مع الأسف - كان مغايراً تماماً..

في اليوم الموافق 20 أيلول 1921 م غطّى محاسب مستودع في قاعدة أعواد الثقاب المركزي رأسه بقبعة مُزرية ذات أذنين، ووضع في حقيبته شيكاً نقدياً مخطّطاً، وخرج، كان ذلك تمام الحادية عشرة ليلاً.

في الرابعة والنصف من ظهر اليوم التالي دخل مكان عمله مبللاً بالماء، بعد أن نفضَ قبعته جيداً من الماء ووضعها على الطاولة، وفوقها وضع حقيبته قال:
- لا تُلحّوا أيها السادة.

ثم فتش عن شيء ما دخل درج الطاولة، وخرج من الغرفة، ليعود بعد ربع ساعة، حاملاً دجاجة كبيرة ميّتة، برقبة طويلةٍ ملوية. وضع الدجاجة على الحقيبة، وثبّت يده اليمنى عليها ثم قال:
- لا توجد نقود !
- غداً ؟ - صاحت جوقة النساء بصوتٍ واحد.
هزّ المحاسب رأسه قائلاً:
-لا غداً ولا بعد غد. لا تتدافعوا أيها الرفاق كدتم تقلبون الطاولة علي.
صاح الجميع ومن بينهم كوروتكوف الساذج:
- كيف ؟!

قال المحاسب بصوتٍ باكٍ، رافعاً مرفقه ليحمي نفسه من كوروتكوف:
-أيها المواطنون إنني أرجوكم.
- كيف ترجونا - صرخ الجميع به، وكان صوت الماجنِ كوروتكوف هو الأعلى.
أضاف أمين الصندوق مبحوحاً، وهو يخرجُ الشيك من حقيبتهِ ويعرِضهُ على كوروتكوف:
- أرجوكم اهدأوا.
فوق البقعة التي وضع المحاسب إظفره الوسخ عليها كتب بالقلم الأحمر وبخط مائل:
«يُصرَف. عن الرفيق سوبّوتنيكوف – سينات»
وكتب أسفل العبارة السابقة باللون الليلكي:
«لا توجد نقود. عن الرفيق ايفانوف _ سميرنوف».
- كيف ذلك!- صرخ كوروتكوف بمفرده، بينما اندفع الآخرون وانحنوا فوق المحاسب حابسين أنفاسهم.
أجاب المحاسب متألماً:
- آه.. يا إلهي، ما ذنبي أنا في كل هذا؟ أيها الرب..!
وضع الشيك في حقيبته بسرعة: وأدخل رأسه في قبعته الرطبة، بينما تأبط الحقيبة وهو يرفع الدجاجة بيده الأخرى ويلوّح بها فوق رؤوس الجمهور، صائحاً بهم:
- افتحوا لي الطريق.. أفسحوا لي من فضلكم.
بصعوبة شق دربه بين الناس، واختفى وراء الأبواب. ركضت خلفه موظفة الديوان ذات الوجه الشاحب، والكعبين العاليين الحادين، فَسمِعَ انكسار الأيسر منهما وسقط عند الباب، مما جعلها تترنّح، ثم ترفع رجلها اليسرى فتنزع فردة الحذاء وتقف على هيئتها تلك وأمامها في الغرفة ذاتها وقف الجميع حائرين ومن بينهم كوروتكوف.

- 2 -

مواد الإنتاج

بعد ثلاثة أيام من الحادثة السابقة، فتح باب الغرفة المستقلة نسبياً، التي يعمل فيها كوروتكوف، ودخلت امرأة مبتلة العينين بالدموع، ثم قالت بغضب:

-رفيق كوروتكوف، اذهب واستلم مرتبك.

- معقول ؟! - قال كوروتكوف بسرور، وأخذ يُصفّر مقطعاً من مقدمة أوبرا «كارمن»، ثم هرع إلى الغرفة، التي زين بابها بكلمة «الصندوق»، ارتخى فكّه الأسفل وانفتح فمه واسعاً، حين شاهد قرب الطاولة عامودين ضخمين من العلب الصفراء، يلامسان سقف الغرفة.

المحاسب المتوتر المتعرق، الذي أتعبه شرح الموقف للموظفين، علّق الشيك بمسمار صغير على الحائط، لقد أُضيف للعبارتين المكتوبتين بالأحمر والليلكي عبارةٍ جديدة بالحبر الأخضر هذه المرة:

«يصرف من مواد الإنتاج.

عن الرفيق بوغويافلينسكي - بريوبراجينسكي.

وأنا أرى ذلك - كشيسنسكي».

خرج كوروتكوف من غرفة المحاسب مبتسماً ابتسامة عريضة بلهاء. كان يحمل في يديه أربع علب صفراء كبيرة، وخمساً خضراء اللون أصغر من سابقاتها، أما في جيوبه فقد دسَّ ثلاثين علبة صغيرة زرقاء اللون عامرة بأعواد الثقاب. في مكتبه غلف العلب كلها بصفحتين كبيرتين من صفحات إحدى جرائد اليوم، وكان ضجيج الأصوات الدهشة القادمة من الديوان يملأ أذنيه. خرج من العمل ساهماً دون أن ينبس ببنت شفة، أو يكلم أحداً. عند المدخل كادت سيارة ما أن تصدمه، لم يلتفت إليها، ولم يميز من كان في داخلها.

في البيت وضع العلب على الطاولة، وابتعد عنها ليتمعن النظر إليها، بينما كانت تلك الابتسامة البلهاء لا تفارق شفتيه، عبث قليلاً بشعره الأشقر، ثم قال لنفسه:

-الانتظار والاكتئاب طويلاً في هذا البيت لا ينفع، عليّ بيعها.

قرع باب جارته الكساندرا فيودوروفنا، التي تعمل في مستودع المنطقة للمشروبات الكحولية.

- ادخل. أجابته بصوت بدا بعيداً.

دخل كوروتكوف، فأصابته الدهشة، كانت ألكساندرا فيودوروفنا، التي عادت من العمل مبكّر اليوم، تجلس على مخدّة وضعتها على أرض الغرفة، دون أن تنزع عنها معطفها أو قبعتها، وأمامها ينتصب صفٌّ من الزجاجات الملفوفة بسدادات من ورق الجرائد مملوءة سائلاً أحمر كثيفاً.

التفتت المرأة نحو كوروتكوف وعلى وجهها آثار البكاء قائلة:

- ستٌ وأربعون.

قال كوروتكوف مُجفلاً:

- مرحباً ألكسندرا فيودوروفنا. هل هذا حبر؟!

أجابت الجارة متنهدة:

- بل نبيذ كنائسي!

تأوه كوروتكوف قائلاً:

-كيف؟ وأنتم أيضاً؟

قالت ألكسندرا فيودوروفنا وقد صعقتها الدهشة:

- هل استلمتم أنتم أيضاً نبيذاً كنائسياً بدلاً من المرتبات؟

أجابها كوروتكوف بصوتٍ خافت وهو يعقد زر سترته:

- لا. أعطونا أعواد ثقاب.

صرخت ألكساندرا فيودوروفنا وهي تقف وتنفض تنّورتها:

- إنها لا تشتعل!

- ماذا تقولين؟، كيف لا تشتعل!

فزع كوروتكوف، وهرع إلى غرفته، لم يضيع ثانية واحدة، أمسك إحدى علب الثقاب، أخرج عوداً وأشعله، انبعث صوت اشتعال مصحوب بفحيح، التهبت على إثره شعلة خضراء في رأس العود، ما لبثت أن انطفّأت، كاد كوروتكوف يختنق جرّاء رائحة الكبريت اللاذعة، فبدأ يسعُل. أخرج عوداً آخر، وأشعله، طارت منه كتلتان ناريّتان، أصابت الأولى زجاج النافذة، أما الثانية فقد كوت عينه اليسرى. رمى كوروتكوف العلبة جانباً وراح يتألم بصوتٍ عالٍ رافساً برجليه الأرض كحصان لحظة توتر. ضغط بيده على عينه، ونظر بفزع في مرآة آلة الحلاقة، لقد ظن أن الشعلة أطفأت عينه تماماً، لكن العين كانت في مكانها، إنما شديدة الحمرة وتسيل دمعاً.

– آه.. يا إلهي –زمجر كوروتكوف حانقاً، وهو يُخرج من أحد أدراج الثياب كيساً أمريكياً فردياً من الشاش الطبي، فتحه، ولفّ الجزء الأيسر من رأسه، فبدأ كجريح في إحدى المعارك.

لم تنطفئ النار في شقة كوروتكوف طوال الليل، فقد تمدد وراح يُشعل أعواد الثقاب، استهلك خلال ذلك ثلاث علب كبيرة كاملة، وتمكن من إشعال ثلاثةٍ وستين عوداً.

قال كوروتكوف مخاطباً نفسه:

– تكذب.. تلك البلهاء. الأعواد ممتازة!

قبيل الصباح كانت الغرفة قد امتلأت برائحة كبريت خانقة، ومع خيوط الفجر الأول غفا كوروتكوف، فشاهد أحلاماً جنونية، مخيفة، فيها أنه كان يقف في مرجٍ أخضر فسقطت أمامه كرة بلياردو ضخمة حية، انتصبت على رجليها واقفةً.

كان حلماً مزعجاً ومُقرفاً، جعل الرجل يصرخ، ويستيقظ من نومه، ليرى تلك الكرة تقف لثوان عديدة بجوار سريره في الظلام، مصدرة رائحة كبريت نفاذة.

ولكن بعد ذلك اختفى كل هذا، واستدار كوروتكوف إلى الجانب الآخر وعاد إلى النوم العميق!

-3-

ظهور الرجل الأصلع

في الصباح أزاح كوروتكوف لفافة الشاش الطبي عن عينه المصابة، وتأكد أنها شفيت إلى حد بعيد، لكنه وزيادة في الحيطة أعاد اللفافة إلى موضعها من جديد.

وصل إلى مكان عمله متأخراً كثيراً، لكن كوروتكوف المخادع، وكي لا يثير الإشاعات المغرضة بين مرؤوسيه، سارع في الدخول إلى مكتبه مباشرةً، على طاولته وجد ورقة يسأل فيها مدير شعبة الإمداد رئيس القاعدة:

هل سيتم تقديم الثياب للضاربات على الآلات الكاتبة. حمل كوروتكوف الورقة وانطلق بها سريعاً عابراً الممر نحو مكتب الرفيق تيكوشين رئيس المستودع.

عند باب الرئيس واجه كوروتكوف شخصاً غريباً أذهله شكله، كان قصيراً إلى درجة أن طوله لا يتجاوز خصر كوروتكوف الرجل الطويل، لكن ذلك القصد ترافق

مع كتفين عريضين بصورة نادرة، أما خصره المربع فقد استقر على ساقين متقوستين، اليسرى منهما عرجاء، لكن بالرغم من ذلك فقد كان العضو الأكثر غرابة في بنيته تلك هو الرأس، بدا وكأنه صورة مضخمة جداً عن البيضة، بيضة تتوضّع أفقياً رأسها الحاد إلى الأمام، وكان أصلعاً تماماً، كالبيضة أيضاً، ويافوخه برّاق بحيث تنعكس أضواء المصابيح عليه باستمرار، وجه هذا الرجل الصغير الغريب، محلوق ربما لأكثر من مرة، بحيث اصطبغ بالزرقة، وعيناه الخضراوان الصغيرتان كرأسي دبوس، توضعتا عميقاً في محجريهما. وقد لفّت جسمه بزة عسكرية مفتوحة الأزرار مَحوكة من قماش بطانية رمادية اللون، يظهر من تحت معطفها قميص أوكراني مطرّز، ورجلاه في بنطال من القماش نفسه، بينما جزمته قصيرة بفتحتين جانبيتين، يعود طرازه إلى ما كانً ينتعله الخيالة زمن القيصر ألكسندر الأول.

فكر كوروتكوف: «يا لهذا الشكل !!»، وحاول المرور إلى باب مكتب تشيكوشين متجاوزاً الرجل الأصلع، لكن هذا منعه بصورة غير متوقعة.

– ماذا تحتاج؟ – سأل الأصلع كوروتكوف بصوتٍ جعل أمين السر المتوتر أصلاً يرتجف. كان صوتاً يشبه تماماً ضربةً على قدر من النحاس، ويتميز برنين يجعل كل من يسمعه يشعر كما لو أنّ سلكاً خشناً يمر على طول عموده الفقري، فقرة فقرة عند النطق بكل كلمة. وزد على ذلك أن كوروتكوف شمّ رائحة أعواد الثقاب في كل كلمة تخرج من فم هذا الكائن؛ وبغض النظر عن كل ذلك فقد ارتكب كوروتكوف– لقصر نظره–ما توجب ألا يرتكبه، لقد غضب وقال:

– أوف.. غريب جداً إنني أدخل بعملٍ خاص، هل تسمح لي أن أعرف من تكون أنت لكي...

– هل تشاهد ما هو مكتوب على الباب؟

نظر كوروتكوف إلى اللوحة، وقرأ عبارة قديمة معروفة تقول:

«يمنع دخول من ليس لديه موضوع يطرحه».

وقال كوروتكوف بغباء وهو يشير إلى الورقة التي يحملها:

– لدي موضوع أطرحه!

انزعج الأصلع المربع فجأة، وانبعثت من عينيه شرارات صفراء، ثم قال بصوتٍ يشبه قرع الطناجر النحاسية، صمَّ أذني كوروتكوف:

- أنت أيها الرفيق متخلف، بحيث لا تعرف معنى أبسط اللوائح الوظيفية. أستغربُ جداً كيف أنك مازلت على رأس عملك حتى الآن، وعلى كل حال لديك الكثير مما يثير الاهتمام، عيناك المضروبتان دائماً. لا بأس سنعيد الأمور إلى نصابها (تنهّد كوروتكوف) أعطني الورقة التي في يدك. .وخطف الورقة من يد كوروتكوف وهو ينطق الكلمة الأخيرة، قرأها بسرعة، وأخرج من جيبه قلم رصاصٍ كيميائي متآكل، وضع الورقة على الجدار، وكتب عليها بخطٍ مائل بضع كلمات.

- اذهب إلى شأنك! - قال عبارته ودفع الورقة إلى كوروتكوف، بصورة كادت تصيب عينه السليمة. صرَّ باب مكتب الرئيس وابتلع الغريب، بينما بقي كوروتكوف كالمخبول، دون أن يستطيع دخول مكتب تشيكوشين. خلال نصف دقيقة هدّأ كوروتكوف المرتبك من روعه، ومضى مسرعاً إلى ليدو تشكادي روني السكرتيرة الخاصة للرفيق تشيكوشين.

- آه آه.. -تأوه كوروتكوف. كانت عين ليدوتشكا معصوبة، بتلك الطريقة نفسها، التي عُصبت بها عينه هو، مع فارق بسيط، أن نهاية قطعة الشاش عندها كانت تتدلى منها عقدة للزينة. سألها:

- ما الذي أصابك؟

أجابت ليدو تشكا بانزعاج:

- إنها أعواد الثقاب اللعينة!

سألها كوروتكوف وهو يتهالك على الكرسي بصوت منخفض:

- من يكون ذلك الشخص هناك؟

همست ليدو تشكا قائلة:

- لا تعرف حقاً من هو؟إنه الجديد.

- كيف؟ وماذا عن تشيكوشين؟

-طردوه يوم أمس - قالت ليدو تشكا بحقد، وأضافت وهي تصوب أصبعها نحو المكتب - يا له من ذكر أوز، إنه مصيبة بذاتها، مثله لم أرَ في حياتي، يصرخ! يطرد من العمل، هذا الأصلع الرخيص!

عبارتها الأخيرة جعلت كوروتكوف يسمّر عينيه عليها.. ويسأل:

- كيف..

لكنه لم يستطع أن يتم سؤاله، فقد زعقَ المعني بالحديث بصوتٍ مخيف:

- المراسيل إلى هنا فوراً...

وخلال ثانية اندفع كل من كوروتكوف والسكرتيرة في اتجاهين مختلفين. حين وصل إلى مكتبه جلس خلف الطاولة يحدّث نفسه:

- آي.. ياي.. ياي.. تورطت يا كوروتكوف، يجب تسوية الأمر.. «متخلف!».. آ آ آ السافل، لا بأس! سترى كيف يكون كوروتكوف متخلفاً.

ثم أنزل بصره إلى الورقة، وحدّق في العبارة التي كتبها الأصلع. بسرعة.

كان الخط رديئاً ومائلاً:

«سيعطى للضاربات على الآلات الكاتبة، وللنساء عموماً في الوقت المحدد سراويل عسكرية طويلة».

- يا سلام!! - تمتم كوروتكوف دهشاً، وهو يرتجف من الشهوة، متصوراً ليدو تشكا وهي تلبس سروالاً داخلياً عسكرياً أخرج على وجه السرعة ورقة بيضاء، وخلال ثلاث دقائق كان قد خطّ البرقية التالية:

«برقية هاتفية

مدير قسم التغليف نقطة إجابة على رسالتكم رقم 15015 (ب) تاريخ 19 الشهر الجاري فاصلة يعلمكم مستودع أعواد الثقاب فاصلة بأنه سيعطي للضاربات على الآلات الكاتبة والنساء عموماً في الوقت المحدد سراويل عسكرية طويلة نقطة الرئيس شخطة توقيع أمين السر شخطة فارفولومي كوروتكوف نقطة».

اتصل بالمراسل بانتيليمون. وعندما حضر قال له:

- خذها للرئيس كي يوقعها.

عضّ بانتيليمون على شفتيه وأخذ الورقة ومضى.

مضت أربع ساعات وكوروتكوف في مكتبه يستمع إلى ما يجري خارجه دون أن يغادر، مُقدِّراً أنه في حال قرر الرئيس الجديد إجراء جولة تفقدية على الموظفين فسيراه غارقاً في العمل. لكن صوتاً ما لم يصدر من المكتب المخيف.

وفجأة تعالى صوت حديدي مبهم، يهدد بطرد أحد ما من العمل، لكن كوروتكوف لم يسمع من المعني بالطرد بالرغم من أنه وضع أذنيه على ثقب الباب تماماً. في الساعة الثالثة والنصف سمعَ صوت بانتيليمون من خلف جدار الديوان يقول:

- ذهبوا بالسيّارة.

تعالى على الفور ضجيج في الديوان، ثم ذهب كلٌ في طريقه إلى البيت.
كان الرفيق كوروتكوف آخر من خرج، مضى وحيداً باتجاه منزله.

-4-

كوروتكوف يطير

في صباح اليوم التالي اقتنع كوروتكوف بسرور أن عينه لم تعد بحاجة إلى ضمادة علاجية، لذلك نزع عنها قطعة الشاش بارتياح تام، فتحسّن مظهره، وتبدل. شرب الشاي بسرعة وأطفئ «بابو» الكيروسين، ثم خرج مسرعاً إلى العمل، حاول ما استطاع آلا يتأخر لكنه تأخر خمسين دقيقة، بسبب مسير ترامواي الخط السادس بشكل دائري، على خط الترامواي رقم سبعة، ودخوله شارعاً بعيداً تحيط به البيوت الصغيرة ثم تعطل هناك. اضطر كوروتكوف لقطع ثلاثة فراسخ مشياً على الأقدام، فدخل إلى الديوان لاهثاً، في تلك اللحظة التي كانت فيها ساعة المطبخ «الوردة الألبّية» تدق تمام الحادية عشرة.

انتظره في الديوان مشهد غير عادي لمثل هذا الوقت من الصباح! لم يكن موظفوا الديوان جالسين إلى طاولات مطعم «الوردة الألبّية» السابق، بل كانوا متجمعين كتلة واحدة: ليدوتشكا دي روني، وميلوتشكا وليتوفتسيفا، وآنا يفغرافونا، والمحاسب الأول دروزد، والمدرب غيتس، ونوميراتسكي، وإيفانوف، وموشكا، ومدوّنة الصادر والوارد، وأمين الصندوق، كل هؤلاء تجمعوا كتلة واحدة أمام الجدار، الذي علّق عليه بمسمار ربع ورقة عادية. عندما أصبح كوروتكوف قريباً من الجمع، خيّم عليهم الصمت فجأة، وأخلوا مكانهم عند الجدار. تفرّقوا بصمت، فتقدّم كوروتكوف من ربع الورقة المعلّق. كانت السطور الأولى تنظر إليه بوضوح وثقة أما السطور الأخيرة فأطلت عليه من خلال ضباب دامعٍ وفاجعٍ:

قرار رقم/ 1/

1-بسبب إهماله لواجباته الوظيفية، ما أدى إلى خلط صارخ في وثائق رسمية هامة. وبسبب حضوره إلى العمل بمظهر غير لائق، ووجه مهشّم جراء اشتراكه في شجار على ما يبدو: يسرّح الرفيق كوروتكوف من وظيفته اعتباراً من السادس

والعشرين من هذا الشهر، ويسلّم أجرة الانتقال بالتراموأي حتى الخامس والعشرين من الشهر نفسه ضمناً.

مع أن الفقرة السابقة من القرار حملت رقم 1 إلا أنها كانت الأخيرة أيضاً، وتحتها وبحروف كبيرة جاء توقيع الرئيس:

الرئيس كلسونير

خلال عشرين ثانية خيّم في قاعة الكريستال المغبرة لمطعم «الوردة الألبّية» صمت لا مثيل له، وكان كوروتكوف المخضر هو الأكثر صمتاً، بل موتاً. في الثانية الحادية والعشرين انفجر الصمت عن كلمة واحدة:

-كيف؟ كيف؟ - رددها كوروتكوف مرتين، وجاءت كصوت انكسار الكأس الأولمبي جراء رفسة بالنعال ثم تابع: - اسم عائلته كلسونير؟؟ وعندما لفظ هذه الكلمة المخيفة قفز موظفوا الديوان في اتجاهات مختلفة: وخلال لحظة واحدة كانوا قد جلسوا إلى طاولاتهم، تماماً مثل غربان على أسلاك كهرباء الشوارع.

وتحوّل من لون العفن الأخضر المتقيّح إلى لون الأرجوان المرقط.

قال سكفورتيس من بعيد وهو ينظر من خلال دفتر الأستاذ:

- أوي. أوي. كيف فعلت ذلك يا عم؟ كيف؟

أجابه كوروتكوف بصوت متكسر:

- أنا فكرت، فكرت.. قرأت «كلسونات» بدل «كلسونير» إنه يكتب كنيته بأحرف صغيرة![1]

قالت ليدوتشكا بصوت رنان:

فليطمئن، إنني لن ألبس شيئاً تحت بنطالي!

قال سكفورتيس بصوت يشبه فحيح الأفعى:

- هس! ماذا تقولون؟ - ثم أخفض رأسه، وخبأه خلف ورقة من دفتر الأستاذ.

قال كوروتكوف صائحاً بصوت منخفض بعد أن تحول لون وجهه إلى الأبيض كوجه القاقوم[2]:

---

(1) يفترض أن يكتب الحرف الأول من اسم العلم واسم عائلته بشكل كبير،مثل كل اللغات الأوربية لكن الشخص الذي يدور الحديث عنه يكتب أحرف أسمه،أحرفاً صغيرة! /المترجمان/

(2) حيوان من فصيلة السموريات على شكل ابن عرس يصبح وجهه في الشتاء شديد البياض.

– إنه ليس محقاً فيما يخص وجهي، لقد حرقت عيناي بأعواد ثقابنا، تماماً مثلما حصل مع الرفيقة ليدوتشكا.

– قال غيتس وقد اصفرّ وجهه:

– خفضوا أصواتكم! لقد جرب يوم أمس بنفسه أعواد الثقاب ووجدها رائعة! وفجأة رن الجرس الكهربائي فوق الباب.

– رن.. رن.. رن. وفي الحال سقط جسم بانتيليمون الثقيل عن كرسيه وتدحرج في الممر.

– لا! سأوضح الأمر، سأوضح الأمر! _ قال كوروتكوف بصوت عال ورقيق ثم مشى إلى اليسار، ثم إلى اليمين وراوح قليلاً في مكانه بينما كانت صورته تنعكس بشكل مشوه على المرايا الألبية، ثم خرج إلى الممر، وتوجه إلى اللمبة الباهتة المعلقة فوق لوحة «المكاتب المنفصلة» مندفعاً بسرعة، حتى إذا بلغ المكتب المخيف وهو يلهث وجد نفسه في أحضان بانتيليمون.

قال كوروتكوف بتوتر:

– اسمح لي أيها الرفيق بانتيليمون بالدخول، أريد أن أتحدث إلى الرئيس هذه اللحظة.

– ممنوع، ممنوع، لدي تعليمات بأن لا أسمح لأحد أن يدخل، ممنوع، اذهب من هنا–اذهب. ستحصل لي مصيبة يا سيد كوروتكوف بسببك فيما لو تركتك تدخل.

قال كلامه هذا بصوتٍ خشن، بينما كانت تفوح من فمه رائحة بصل قاتلة، خفّفت من اصرار كوروتكوف، الذي تابع كلامه بصوت أقل حدة:

– يا بانتيليمون، أحتاج للدخول، إنك تعلم يا عزيزي أنه صدر قرار بحقي.. اسمح لي بالدخول من فضلك.

وبفزع شديد سد بانتيليمون الباب بجسده الضخم قائلاً:

– آه يا إلهي! أقول لك ممنوع، ممنوع، أيها الرفيق !

في اللحظة نفسها سُمِعَ خلف الباب رنين جرس الهاتف، ثم صوت غليظ يردُّ أقرب إلى القرع على طبلٍ نحاسي:

– سأحضر حالاً!

ابتعد كوروتكوف وبانتيليمون عن الباب، الذي انفتح عن كلسونير وهو يهرع عادياً في الممر، معتمراً قبعة عسكرية، ومتأبطاً حقيبة جلدية. خلفه اندفع بانتيليمون

بإصرار، ووراءهما بتردد انطلق كوروتكوف، عند منعطف الممر قفز كوروتكوف متجاوزاً بانتيليمون ولاحقاً بكلسونير قائلاً بصوتٍ متقطع:

- أيها الرفيق كلسونير، اسمح لي دقيقة واحدة من وقتك، للتحدث إليك في موضوع القرار.

أجابه كلسونير بشراسة، وتفكيره مشغول تماماً بأمر ما

- أيها الرفيق، ألا ترى، أنني مشغول؟! مسافر! مسافر. ودفعه جانباً.

- إنني فيما يخص القرار...

- هل يعقل أنك لا ترى مدى انشغالي؟ راجع أيها الرفيق رئيس الديوان! كان كلسونير قد أصبح في البهو، حيث رُمي جانباً أرغن "الوردة الألبية" الضخم المهمل.

صاح كوروتكوف وهو غارق في عرقه:

- إنني أنا أمين السر! اسمعني أيها الرفيق كلسونير!

زأر كلسونير مثل جنية بحر. دون أن يسمع ما يقوله كوروتكوف وقد التفت إلى بانتيليمون:

- أيها الرفيق اتخذ كل الإجراءات اللازمة لمنعه من إعاقتي!

صاح بانتيليمون خائفاً:

أيها الرفيق، لماذا تحاول إعاقته وتأخيره؟!

ودون أن يدرك عن أية إجراءات يتحدث رئيسه، أحاط بكلتا يديه خصر كوروتكوف، وضمه إليه تماماً مثلما يضم امرأة يحبها! وقد كان هذا الإجراء فعالاً تماماً، إذ أنه مكن كلسونير من الانعتاق والسير كأنما على دواليب صغيرة، ثم القفز خارج المدخل الرئيسي للبناء.

- ورّ! ورّ ررّ - هدرت الدراجة النارية خمس مرات متتالية خلف زجاج المدخل، ثم غطى دخانها النوافذ واختفت. حينها فقط أطلق بانتيليمون كوروتكوف من إساره ومسح العرق المتصبب من جبينه قائلاً:

- مصيبة!!

سأله كوروتكوف بصوتٍ مهتزّ:

- بانتيليمون.. إلى أين ذهب؟ قل لي بسرعة، لقد ظنّ أنني شخص آخر! هل تفهمني ؟

- أتصور أنه ذهب إلى قاعدة التموين المركزية.

هبط كوروتكوف الدرج بسرعة البرق واندفع نحو الداخل، إلى مكان تعليق المعاطف، خطف معطفه وقبعته، وانطلق خارجاً.

-5-

خدعة شيطانية

حالف الحظ كوروتكوف، فقد حاذى الترامواي مبنى «الوردة الألبّية» لحظة خروجه منه، قفز بنجاح إلى الداخل، وأسرع إلى الأمام، يصطدم بما حوله جراء فرملة عجلات الترامواي، كان الأمل يلهب قلبه. الدراجة النارية تأخرت عن الترامواي بسبب ما، ثم ها هي ذي فجأة تسير أمام الترامواي، كان ظهر الرئيس المربع يغيب عن عيني كوروتكوف، ثم يظهر من جديد من خلال غيمة من الدخان الأزرق. خلال خمس دقائق كانت أعماق كوروتكوف تغلي وتفور، وقلبه يخفق وينقبض وهو واقف عند باب الترامواي، وأخيراً وقفت الدراجة أمام البناية الرمادية لمركز التموين الالمركزية. لاذ الجسد المربع خلف المارة واختفى. قفز كوروتكوف من الترامواي وهو يسير، فسقط وجرح ركبته، لكنه رفع قبعته عن الأرض وانطلق باتجاه المبنى غير عابئ بسيارة كادت تصدمه.

عشراتُ الأشخاص ساروا في ملاقاة كوروتكوف، أو سبقوه وهم يغطّون الأرض ببقع رطبة. لمح بينهم على المسار الثاني للدرج الظهر المربع، أسرع خلفه لاهثاً، كان كلسونير يصعد بسرعة عجيبة، غير طبيعية، انقبض قلب كوروتكوف عندما راودته فكرة: أنه سيفقده، وهذا ما حدث فعلاً، فعند الردهة الخامسة للدرج، وعند ما خارت قوى أمين السر تماماً، ذاب الظهر المربع وسط الوجوه والقبعات والحقائب، وكالبرق قفز كوروتكوف إلى الردهة، ووقف للحظة حائراً أمام باب علقت عليه لوحتان إحداهما خضراء كتب عليها بالخط الذهبي«مَهجَع...»، والأخرى بيضاء كتب عليها بالأسود «رئيس ديوان الإدارة التموينية»، اندفع كوروتكوف اعتباطياً عبر هذ الباب، فشاهد أقفاصاً زجاجية ضخمة، وكثير من النساء الشقراوات يركضن بينها. فتح كوروتكوف أول حاجز، فشاهد خلفه إنساناً في بذلة زرقاء، كان منبطحاً تقريباً على الطاولة، ويضحك بسرور عارم وهو يتكلم عبر سماعة الهاتف، في القسم الثاني وعلى طاولة كبيرة توضعت كتب كثيرة، بينها الأعمال الكاملة لشيلر – ميخائيلوف،

وإلى جوار الكتب وقفت سيدة متقدمة في السن تضع على رأسها منديلاً، وتضع على الميزان سمكاً مجففاً ملأت رائحته الكريهة في المكان.في الحاجز الثالث تعالت طرقات سريعة تتخللها أجراس متقطعة منبعثة من ست آلات كاتبة تجلس خلفهن ست نساء شقراوات يضحكن فتلتمع أسنانهن البيضاء الصغيرة، خلف الحاجز الأخير بدت مساحة واسعة مفتوحة تتوسطها أعمدة ثخينة، وتتعالى في هوائها أصوات آلات مزعجة، كتلة هائلة من الرؤوس المختلفة نسائية ورجالية طالعت الرفيق كوروتكوف لكن رأس كلسونير لم يكن بينها، أوقف كوروتكوف التهائه والمصاب بالدوار أول أمرأة مرت به مصادفة، وهي تحمل في إحدى يديها مرآة:

- أما شاهدتِ كلسونير؟

وسقط قلب كوروتكوف من الفرح، واتسعت عيناه عندما قالت له المرأة:

- نعم. إنه الآن يغادر. الحق به.

ركض كوروتكوف عبر القاعة ذات الأعمدة، بالاتجاه الذي أشارت إليه اليد البيضاء الصغيرة ذات الأظافر الحمراء اللامعة. قطع القاعة كالسهم، وعندما وجد نفسه في ردهة ضيقة ومظلمة بعض الشيء شاهد باب المصعد الكهربائي المفتوح والمضاء، و ارتجفت فرائصه حينما شاهد الظهر المربع اللحافي والحقيبة السوداء اللمّاعة يحاولان دخول المصعد.

- أيها الرفيق كلسونير - صاح كوروتكوف وتجمد مكانه. دوائر خضراء تطايرت في الردهة بأعداد كبيرة، شبك حديدي انغلق أمام الباب الزجاجي للمصعد، اهتز المصعد، واستدار الظهر المربع فتحول إلى صدرٍ عملاق. عرف كوروتكوف كل ما في الرجل:

البزة العسكرية الرمادية، والقبعة والحقيبة، والعينين الزبيبيّتين، إنه كلسونير، لكنه كالسونير بلحية آشورية مجعّدة وطويلة، تتدلى على صدره. فكر كوروتكوف لوهلة:

«لا بد أن هذه اللحية نمت عندما كان يقود الدراجة، ويصعد السلالم - هل هذا معقول؟»

ثم فكر مرة أخرى: «لحية اصطناعية - هل يُعقل؟!»، في هذه الأثناء تحرك المصعد إلى الأسفل اختفت في البداية قدما كالسونير، خصره، ثم بطنه، ولحيته، فمه، ثم عيناه، وكان لحظتها يقول بكلمات ناعمة وقوية:

- الوقت متأخر أيها الرفيق. احضر يوم الجمعة.

«الصوت أيضاً مصطنع» - قرعت الفكرة جمجمة كوروتكوف، وأحس برأسه خلال ثلاث ثوان يغلي، لكنه تمالك نفسه وفكر أن عليه ألا يسمح لأي سحر أن يوقفه، الانتظار في حالته هذه معناه الهلاك. قفز نحو شبكة المصعد، وتهيأ له أن بإمكانه أن السطح يرتفع على الحبال. فجأة امرأة تذوب حناناً خرجت من خلف المدخنة ولمست يد كوروتكوف برقة بينما التمعت أحجار كريمة في شعرها.

سألته بلطف:

- هل لديك مشكلة في القلب أيها الرفيق؟

- لا، آه، لا أيتها الرفيقة- أجابها كوروتكوف المفجوع وهو يخطو نحو الشبكة-أرجوكِ لا تعيقيني.

- إذاً اذهب أيها الرفيق إلى إيفان فينوغينو فيتش

- قالت الجميلة بصوتٍ حزين وهي تمنع كوروتكوف من بلوغ شبكة المصعد.

- لا أريد، إنني في عجلة من أمري أيتها الرفيقة، ألا ترين؟!

لكن المرأة بقيت مكانها حزينة وعنيدة!

- لا أستطيع إذاً أن أفعل شيئاً، أنت تعلم ذلك بنفسك - قالت المرأة وهي تمسك كوروتكوف من يده. توقف المصعد، بصق رجل يحمل حقيبة على الأرض، أغلق الشبكة، وانطلق المصعد إلى الأسفل من جديد.

- اتركيني! - زعق كوروتكوف، وهو يخلص يده من المرأة، ثم وهرع ينزل السلم على قدميه. قطع ستة منعطفات مرمرية، وكاد خلال ذلك يقتل امرأة عجوز طويلة تزين شعرها بمشبك يجمعه إلى الخلف، رسمت إشارة الصليب على صدرها وهي ترتجف.

وجد نفسه أخيراً بجانب جدار زجاجي جديد ضخم، عُلّقت عليه في الأعلى لوحة فضية اللون كتب عليها باللون الأزرق: «السيدات المناوبات في الصفوف» وكُتِبَ في الأسفل بخط اليد على ورقة عادية: «الاستعلامات».

رعبٌ أسود سيطر على كوروتكوف. خلف الجدار الزجاج عبر بصورة واضحة تماماً كالسونير، كالسونير المخيف نفسه، ذو اللحية المحلوقة، المحلوقة حتى زرقة الجلد، مرَّ قريباً جداً من كوروتكوف، لا تفصله عنه سوى طبقة الزجاج رمى كوروتكوف أفكاره وهواجسه كلها جانباً وحصر تفكيره بقبضة الباب النحاسية

اللمّاعة، هزها بعنف، و لكنها لم تستجب. صرَّ على أسنانه، وشدّها من جديد، دون جدوى، انتبه فجأة إلى بطاقة فوق القبضة كُتِبَ عليها عبارة تقول: «حول المبنى، من خلال المدخل السادس». ولحظتها لمح كالسونير من جديد، ثم رآه يختفي في فجوة سوداء خلف الزجاج نفسه.

- أين المدخل السادس ؟ أين السادس؟! - نادى كوروتكوف أحداً ما بصوت ضعيف، لكن بعض العابرين تنّحوا عنه جانباً. انفتح باب صغير جانبي وخرج منه عجوز يلبس بلوزة خنق صوفية تلتمع بعض خيطانها، ونظارات زرقاء، ويحمل قائمة ورقية ضخمة. نظر إلى كوروتكوف من فوق نظارته، ابتسم، وعلَكَ شفتيه. تمتم:

- ما بك؟ لائب من جهة إلى أخرى؟ والله إنك تفعل كل ذلك سدىً. اسمع نصيحتي أنا العجوز، دعك من ذلك كله. إنني في جميع الأحوال قد شطبتك.. ها.. ها.

قال كوروتكوف مذعوراً:

- من أين شطبتني؟

ضحك العجوز بسرور وهو يقول:

-خي.. واضح من أين، من القوائم. بقلم رصاص

- شخطة، وكل شيء جاهز - خي خي...

-عذ...راً، من أين تعرفني؟

- خي.. أنت مزوح فاسيلي بافلوفيتش.

قال كوروتكوف وهو يلمس جبينه الأملس البارد بيده:

- أنا فارفولومي، بتروفيتش.

غادرت البسمة وجه العجوز المخيف لدقيقة. أخذ يحدّق بالقائمة، وبإصبعه الجافة ذات الإظفر الطويل شرع يتنقل بين السطور، ثم قال:

- لماذا تغالطني؟ هذا هو: كولوبكوف ف. ب.

أجاب كوروتكوف على عجل:

- أنا كوروتكوف.

قال العجوز منزعجاً:

- وهذا ما أقوله: كولوبكوف، وها هو كالسونير. نُقِل الاثنان معاً، وحلّ مكان كالسونير-تشيكوشين.

صاح كوروتكوف من شدة سعادته وقد نسي نفسه:

– ماذا ؟ رموا كالسونير؟!

– تماماً. لم يتمكن من الإدارة إلا يوماً واحداً وقذفوا به.

هتف كوروتكوف مبتهجاً:

– يا إلهي لقد أُنقِذت. لقد أنقذت! ودون أن ينتبه لنفسه، شدَّ على يد العجوز الهزيلة، ذات الأظافر الطويلة. ابتسم العجوز، وخلال لحظة خمدت سعادة كوروتكوف. شيء ما.. غريب.. حقود لمع في الحفرتين الزرقاوين لعيني العجوز، وبدت ابتسامته غريبة جداً، عرّت لثة أسنانه الدقيقة. لكن كوروتكوف طرد لحظتها إحساسه السيء، وقال مبدياً الاهتمام:

– هذا يعني أن علي أن أذهب إلى قاعدة أعواد الثقاب؟

أكد العجوز الكلام قائلاً:

– بالتأكيد. كُتِب هنا: إلى قاعدة أعواد الثقاب. اسمح لي فقط بدفتر عملك[1] سأكتب فيه ملاحظة بقلم الرصاص.

مدَّ كوروتكوف يده إلى جيبه مباشرة، فامتقع لونه. مدَّ يده إلى جيبه الآخر، زاد اصفرار وجهه. ضرب جيوب بنطاله بيديه، ثم ولول ولولةً مكتومة، وهرع يصعد السلم، ينظر بين رجليه، اصطدم بالمارة. انطلق كوروتكوف اليائس إلى أعلى السلم. أراد أن يدرك تلك الجميلة المزينة بالأحجار الملونة الثمينة ليسألها سؤالاً ما، وشاهد أن الجميلة تحولت إلى صبيٍ مشوّهٍ أمخط.

اندفع كوروتكوف نحوه قائلاً:

– عزيزي! محفظتي الصفراء...

أجابه الصبي بغضب:

– غير صحيح، لم آخذها، إنهم يكذبون.

– ليس الأمر كذلك. أنا لست.. لست أنت.. إنما الوثائق.

عبس الصبي، وفجأة زمجر بصوتٍ عالٍ.

صاح كوروتكوف يائساً:

(1) لكل شخص في الاتحاد السوفيتي (السابق) دفتر عمل خاص به، يرافقه دائماً أينما انتقل وظيفياً./المترجمان/

- آه.. يا إلهي. وهبط مسرعاً إلى الأسفل نحو العجوز.

لكنه لم يعثر عليه في مكانه. اختفى. أسرع كوروتكوف إلى الباب الصغير، شدّ قبضته، تبين أنه مقفل، بينما انبعثت رائحة كبريت خفيفة من ذلك المكان المظلم أخذت الأفكار تعصف في رأس كوروتكوف مثل زوبعة، وقفزت فجأة واحدة منها:

«الترامواي»، تذكر بوضوح كيف حسره شابان اثنان عند باب الترامواي، أحدهما كان نحيفاً له شارب أسود كأنه ملصوق على وجهه لصقاً.

- آخ مصيبة. حلّت علي مصيبة. أسوأ ما يمكن تصوره من مصائب.

هرع إلى الشارع، ركض حتى آخره. انعطف إلى شارع فرعي، فوجد نفسه أمام مدخل بناية صغيرة، ذات تصميم معماري مزعج. شخص رماديٌّ، أحول وعابس وقف هناك، كان ينظر جانباً، ليس إلى كوروتكوف، لكنه سأله:

- فيما تحشر نفسك؟

- أنا الرفيق كوروتكوف ف.ب. الذي سُرقت منه وثائقه قبل قليل.. كل وثائقه.. يستطيعون الآن توقيفي وحجزي.

- وبكل بساطة - وافقه الشخص الواقف تحت سقيفة المدخل.

- لذلك اسمح لي..

- دع كوروتكوف يأتي بنفسه إلى هنا

- إنه أنا الرفيق كوروتكوف.

- أعطني بطاقة عملك.

أنّ كوروتكوف قائلاً:

- سرقوها مني لتوّهم، سرقها أيها الرفيق شاب له شارب..

- له شارب؟ إنه كولوبكوف. بالتأكيد إنه هو. إنه يعمل في حيّنا بصورة خاصة، عليك الآن أن تبحث عنه في أماكن شرب الشاي!

بكى كوروتكوف قائلاً:

- لا أستطيع أيها الرفيق، أحتاج الآن أن أصل إلى قاعدة أعواد الثقاب، إلى كلسونير اسمح لي من فضلك....

- أعطني ما يثبت أنها سُرقت منك.

- ممّن الإثبات ؟

- من مسؤول المبنى السكني!

غادر كوروتكوف مدخل المبنى ومشى في الشارع. فكّر: «إلى قاعدة أعواد الثقاب، أم إلى مسؤول المبنى السكني ؟ لكن مسؤول المبنى لا يستقبل المراجعين إلا صباحاً، عليّ إذا أن أذهب إلى القاعدة».

دقّت الساعة في هذه اللحظة أربع مرّات من فوق برجها الأشقر، وأخذ الناس يخرجون من الأبواب حاملين حقائبهم. كانت علامات الغسق قد بدأت تخيّم، وتساقط ثلجٌ، رطب نادر من السماء. فكّر كوروتكوف:

«تأخر الوقت، يجب عليّ الذهاب إلى البيت».

-6-

الليلة الأولى

تدلّت رسالة بيضاء من أذن قفل الباب. قرأها كوروتكوف وسط الظلمة.

«جاري العزيز!

أنا مسافرة إلى أمي في زفينيغورد. تركت لك النبيذ هدية، اشربه بالصحة والعافية. لم يرغب أحد بشرائه. الزجاجات في زاوية الممر. جارتك أ..بايكوفا»

ابتسم كوروتكوف ابتسامة صفراء. أدار مفتاحه فقعقع القفل، وخلال عشرين رحلة ذهاباً و إيابا تمكن من نقل زجاجات النبيذ كلها من زاوية الممر إلى غرفته أضاء المصباح، ارتمى على السرير بكامل لباسه: المعطف والقبعة الفرو، بقي على حاله تلك نصف ساعة تقريباً، مسلوب العقل، يحدق في صورة كرومويل الذائبة في غبش الظلمة الكثيف، ثم قفز عن سريره فجأة ودخل في نوبة غضبٍ عنيفة. رمى قبعته بعنف في الزاوية. ألقى علب أعواد الثقاب كلّها على الأرض وراح يدوسها بقدميه

-هكذا.. هكذا.. هكذا – عوى كوروتكوف، ومضى يرفس علب الأعواد الشيطانية التي أصدرت خشخشة، فيما كان يحلم بصورة غير واضحة أنه رفس رأس كلسونير.

وبينما هو يتصوّر ذلك الرأس البيضوي، بزغت فجأة فكرة مؤرقة عن الوجه المحلوق، والوجه ذي اللحية، توقف كوروتكوف عن الرفس:

– اسمحوا لي... – تمتم وهو يمسح عينيه بيده

– كيف يكون ذلك ؟ ما هذا؟

لماذا أقف هكذا الآن وأتصرف ببلاهة، في الوقت الذي يبدو فيه الأمر مفزعاً. أليس هو شخصين اثنين في الواقع ؟!

زحف الخوف من خلال النوافذ السوداء إلى غرفته، حاول كوروتكوف ألاّ ينظر إليها، سترها بالستائر. لكن شيئاً لم يتغير. وجه مزدوج، مَرّة بلحية، ومَرّة محلوقاً، راح الرأس يظهر بين الفينة والأخرى من الزواياامحركا عينيه الخضراوين.

أخيراً لم يستطيع كوروتكوف الإحتمال، شعر أن دماغه سينفجر من شدة التوتر، فبدأ البكاء الهادئ.

بعد أن انتهى من ذلك، ارتاح قليلاً، أكل البطاطا الملساء، التي كان قد طبخها البارحة ثمَّ عاد من جديد إلى الأحجية اللعينة. وبكى قليلاً، ثم بدأ يتمتم:

– اسمحوا لي.. لماذا أبكي، بينما لديّ نبيذ؟

جرعَ نصف كأس كبيرة دفعة واحدة. بدأ تأثير السائل الحلو بعد خمس دقائق، وراح صداع مؤلم في صدغه الأيسر يزعجه. رغب أن يشرب ماء بسبب حرقه أحسها في معدته وشعور بالإقياء، فجرع ثلاث كؤوس كبيرة، ونسي تماما كلسونير بفعل الألم في صدغه. نزع عنه ثيابه الخارجية وهو يئن. بتكاسل أغمض عينيه وانطرح على السرير. «آه لو كان لدي دواء مسكّن للألم...»

تمتم بالعبارة طويلاً حتى ناء عليه نومٌ كدر.

- 7 -

الآرغن والقط

في الساعة العاشرة من صباح اليوم التالي غلى كوروتكوف الشاي بسرعة، وشرب ربع فنجان دون شهية. خرج من غرفته وهو يشعر أن أمامه يوماً صعباً ومزعجاً.

مشى في الضباب، فوق الأسفلت الرطب لفناء المبنى.

على باب البناية الجانبية كان قد كتب: «مسؤول السكن»[1]. كان كوروتكوف يمدّ يدهُ ليضغط جرس الباب، حين وقعت عيناه على لافتة تقول: «لا تعطى الشهادات والوثائق بسبب وفاة المسؤول».

صاح كوروتكوف بضجر:

- آه يا الهي، ما سوء الحظ هذا، الذي يصادفني في كل خطوة. ثم أضاف:

- تؤجّل الوثائق الآن، عليّ اللحظة أن أسارع إلى قاعدة أعواد الثقاب، يجب عليّ أن أفهم ما يحدث. ربما يكون تشيكوشين قد عاد إلى العمل.

سار مشياً على قدميه. فنقوده سرقت البارحة. وصل كوروتكوف إلى المستودع، بعد أن عبر البهو اتجه نحو الديوان، توقف عند عتبته فاتحاً فمه، لم يكن في القاعة الزجاجية أحد ممن يعرفهم: لا دروزدن ولا آنّا يفغرافوفنا. باختصار: لا أحد منهم. خلف الطاولات - كان هناك من يذكر ليس بالغربان التي تقف على شريط التلغراف، بل بصقور ألكسي ميخائيلوفيتش الثلاثة. كانوا ثلاثة أشخاص متشابهين تماماً. ذقونهم حليقة جيداً. شعورهم شقراء، يرتدون بذلات رمادية فاتحة ومرقّطة. وكان هناك امرأة، شابة، لها عينان حالمتان، وقرط ماسي في أذنيها. لم يعر الشبان كوروتكوف أدنى اهتمام، وتابعت أقلامهم الصرير في دفاتر الأستاذ، أما المرأة فقد غمزته بعينها، وعندما ابتسم ابتسامة حائرة رداً على غمزتها، ابتسمت له ابتسامة متعجرفة وأشاحت بوجهها. «غريب» فكر كوروتكوف، وتعثّر بالعتبة، وهو يحاول الخروج من الديوان. تردد عند باب غرفته، ثم تنهّد عندما نظر إلى اللوحة العزيزة القديمة: «أمين السر»، فتح الباب، ودخل. انطفأ النور في عيني كوروتكوف. واهتزت الأرض قليلاً تحت رجليه، خلف طاولة كوروتكوف جلس كلسونير نفسه، مباعداً بين يديه، ويكتب بشكل جنوني بالريشة، شعر لحيته المتغضّن اللامع غطّى صدره. توقف تنفس كوروتكوف بينما كان يحدّق في الصلعة اللماعة فوق الجوخ الأخضر. كلسونير كان أول من خرق الصمت عندما قال باحترامٍ وبصوتٍ ناشزٍ قليلاً:

- ماذا تريد أيها الرفيق؟

---

(1) يستخدم الروائي هنا مفردة «داماڤوي» وهي مفردة لها معنى مزدوج فهي تستخدم أحياناً بمعنى الشيطان الذي يقاسم البشر المسكن، ويبقى مسالماً طالما لم يغضب منهم، أو يسيئوا إليه والامر مقصود على ما يبدو / المترجمان/.

لعق كوروتكوف شفتيه بتشنج، وملأ صدره الضيق بمتر مكعب من الهواء، ثم قال بصوت يكاد لا يسمع:

- أم.. انا أيها الرفيق أمين السر هنا.. أيّ.. نعم، ألا تذكر القرار..

الدهشة غيرت فجأة الجزء الأعلى من وجه كلسونير.ارتفع حاجباه الأشقران، وتحوّل جبينه إلى هارمونيكا[1]. ثم أجاب بلباقة:

- عذراً، ولكن أمين السر هنا، هو أنا.

شلَّ كوروتكوف بكمٍّ مؤقت. حتى إذا تحرر لسانه منه قال بضع كلمات:

- كيف ذلك؟ يوم أمس. أقصد، آه، نعم.. عفواً من فضلك. على كل حال أنا أخطأت.

من فضلك.

خرج من الغرفة ماشياً إلى الخلف، وقال لنفسه بصوت مبحوح، وقد أصبح في الممر:

- تذكّر يا كوروتكوف ما هو تاريخ اليوم؟ ثم أجاب بنفسه:

- الثلاثاء، أعني الجمعة، ألف وتسعمئة..

استدار فاشتعل أمامه مباشرة على كرةٍ إنسانية عاجية مصباح ممر، وحجَب العالم كله وجه كلسونير الحليق!

- جيد - دوى صوت ارتطام قِدرٍ - إنني أنتظرك. ممتاز.

سعيد بالتعرف إليك.

بهذه الكلمات اقترب من كوروتكوف، وشدّ على يده بصورة جعلته يقف على رجل واحدة كاللقلق، ثم قال بسرعة كلاماً هاماً متقطعاً:

- أنا عيّنت الكادر الجديد، ثلاثة هناك - وأشار بيده نحو الديوان - وطبعاً مانيشكا. وأنت مساعداً لي. وكلسونير أميناً للسر. طردت القدماء كلهم، وذلك الأبله بانتيليمون، حصلت على معلومات تقول إنه كان خادماً في «الوردة الألبّية» أنا الآن ذاهب إلى القسم، أما أنت فاكتب مع كلسونير ملاحظاتكما فيما يخص الموظفين السابقين، وبخاصة ما يتعلق ب...ما اسمه؟!... نعم كوروتكوف. بالمناسبة أنت تشبهه قليلاً.. ذلك السافل، لكن عينه هو مضروبة!

(1) هارمونيكا: آلة موسيقية روسية تشبه الأكورديون.

قال كوروتكوف وهو يتمايل، وحنكه السفلي متدل:
- أنا، لا، أنا لست سافلاً. لقدسرقوا وثائقي كلها، جميعها.
صاح كلسونير:
-كلها؟ كلام فارغ. هذا أفضل.
تشبث بيد كوروتكوف، الذي يتنفس بصعوبة، وقاده في الممر، أدخله إلى المكتب الأثير، ودفعه إلى كرسي جلدي منفوخ، بينما جلس هو خلف طاولة المكتب. كان كوروتكوف ما يزال يشعر بهزات أرضية غريبة تحت رجليه. شد أعصابه وعضلاته وأغمض عينيه، ثم تمتم قائلاً: «العشرون من الشهر كان يوم اثنين، هذا يعني أن الثلاثاء واحد وعشرون. لا. ماذا أصابني؟ العام الواحد والعشرون، الرقم الصادر 0، 15 مكان للتوقيع، شخطة، فارفولومي كوروتكوف، هذا يعني أنا، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت، الأحد، الاثنين، والأحد بحرف أ، مثل الأربعاء، والإثنين مثل...» خشّ القلم على الورقة التي يكتب عليها كلسونير بشدة، ثم طبع الختم بعنف عليها. وقدمها لكوروتكوف، في اللحظة نفسها رنّ جرس الهاتف بحدة، رفع كلسونير السماعة وصرخ فيها:
- أيوا، نعم، نعم، سآتي حالاً.
قفز نحو المشجب، خطف القبعة عنه، وغطّى صلعته، واختفى خلف الأبواب وهو يردد كلمات الوداع:
- انتظرني عند كلسونير.
كل شيء أصبح ضبابياً في عيني كوروتكوف عندما قرأ ما كتب على الورقة مشفوعاً بالختم:
«حامل هذه الوثيقة، هو بالفعل مساعدي الرفيق فاسيلي بافلوفيتش كولوبكوف، وهذه الوثيقة موثقة أصولاً.
كلسونير».
- أوو. وو - أنَّ كوروتكوف. بينما سقطت الورقة والقبعة من يديه - ما الذي يجري؟!! في اللحظة نفسها صرَّ الباب بصورة مزعجة، وعاد كلسونير ذو اللحية هذه المرة.
- هل هرب كلسونير؟! - وجّه سؤاله بنعومة ورقة إلى كوروتكوف، الذي أظلمت الدنيا من حوله.

– آ آخ خ خ – زمجر كوروتكوف، غير قادر على تحمل عذابه، ودون أن ينتبه إلى ما يفعله قفز باتجاه كلسونير وهو يصرُّ على أسنانه، بدا الهلع فوراً على وجه كلسونير قبل أن يتحول إلى اللون الأصفر، وارتمى إلى الخلف نحو الباب، خرج و أغلقه بقوة، ثم سقط في الممر وجلس القرفصاء، لكنه نهض بسرعة وركض صارخاً:

– أيها المراسل، أيها المراسل، ساعدني!

استفاق كوروتكوف وعدا خلف الرجل مسرعاً وهو يناديه:

– قف.. قف.. أرجوك يا رفيق...

شيء ما هدر في الديوان، وقفز الصقور الثلاثة، وكأنهم تلقوا أمراً ما سويّة.

خفقت عينا المرأة الحالمتان أمام الآلة الكاتبة، وصرخت بصوت هستيري:

– سوف يطلقون الرصاص.. سوف يطلقون الرصاص!

كان كلسونير هو اول من قفز من البهو إلى الردهة، حيث الأرغن، وحار للحظة إلى أين يفر. ثم اندفع مجتازاً الزاوية، واختفى خلف الأرغن انطلق كوروتكوف خلفه، فزلت قدمه، وكان من الممكن أن يحطم رأسه على الدربزين لولا القبضة السوداء الضخمة الملتوية، المتدلية من الجانب الأصفر، التي أمسكت بطرف معطف كوروتكوف فتمزق قماشه الصوفي المهترئ مصدراً أنيناص خافتاً، ليجد كوروتكوف نفسه جالساً بهدوء على الأرض الباردة.

انطبق باب المدخل الجانبي خلف الأرغن وراء كلسونير.

– يا الله... – بدأ كوروتكوف، ولكنه لم يكمل عبارته فقد صدر من الصندوق الضخم ذي الأنابيب النحاسية المغبرة صوت غريب يشبه صوت تحطم كاس زجاجية تلته زمجرة مكتومة بطبقة من الغبار صَيْنيٌّ غريب بإيقاع نصف نغمة وبعده دوّى رنين نواقيس. ثم تعالت جملة موسيقية احتفالية رنانة انطلقت كتيار يبعث على النشاط والحيوية، وجعلت الصندوق الأصغر الثلاثي الطبقات يصدح بأكمله ويتدفق في داخله نشيد مختزن طالت مدة ركوده هناك:

دوى، هدر الحريق الموسكوفي...

ظهر وجه بانتيليمون الشاحب من مربع الباب الأسود، بشكل غير متوقع. ثانية، ورافقه تحول غريب. التمعت عيناه بنظرات النصر، استقام، ومرر يده اليمنى من خلال اليسرى وكأنه يلقي عليها منديلاً ورقياً غير مرئي، اندفع من مكانه وهبط على الدرج بشكل جانبي منحرف لافاً يديه وكأنه يحمل طبقاً عليه فناجين شاي:

الدخان انبسط فوق النهر....

صاح كوروتكوف من الفزع:

- ما الذي فعلته؟!

سيارة سارت باستقامة، مخترقة الأمواج الراكدة الأولى، زئير ورنين لآلاف الرؤوس ملأت القاعات الفارغة لقاعدة أعواد الثقاب.

أما على جدران بوابات الكرملين..

اخترق زامور سيارةٍ العواء والقصف وأصوات الأجراس، ولحظتها عاد كلسونير من المدخل الرئيسي للبناء - كلسونير الحليق المتوعد الرهيب، وفي إشراقةٍ زرقاء حاقدة صعد بسلاسة السلم. ارتجف الشعر على بدن كوروتكوف وشرع يصعد الدرج المتعرج من خلال الباب الجانبي الواقع خلف الأرغن، إلى الفناء المغطى بالحصى، ثم إلى الشارع، عدا مسرعاً وكأنه يشارك في سباق، بينما كانت تتناهى إلى مسامعه زمجرة مكتومة «الوردة الألبّية».

كان يقف بسترته الرمادية[1]..

عند زاوية الطريق اقتلع الحوذي الفرس الهزيلة من مكانها وهو يلوح بسوطه.

زعق كوروتكوف منتحباً:

- يا إلهي! يا إلهي! هذا هو ثانية، ما الذي يجري؟!

كان كلسونير ذو اللحية قد انبثق من أرض الشارع وقفز إلى العربة، وبدأ يضرب الحوذي في ظهره صارخاً به بصوته الحاد:

- أسرع! أسرع! أيها السافل!

اندفعت الفرس الهزيلة، وراحت تركل الأرض بقدميها، ثم - تحت تأثير ضربات السوط الحارقة- طارت مسعورة مالئة الشارع بقعقعة العربة.

من خلال دموعه المنهمرة شاهد كوروتكوف كيف طارت قبعة الحوذي الملونة، ومن تحتها تطايرت في اتجاهات مختلفة أوراق العملة المجعدة. ركض أولاد خلف النقود وهم يصفرون، استدار الحوذي، شدَّ العنان بيأس، لكن كلسونير ضربه بقبضته على ظهره، وزعق به:

---

(1) هذا الشطر وما سبقه مقبوس من قصيدة أو أغنية لم نستطع أن نجد مؤلفها وربما هي من نظم الروائي نفسه، وفي الحالتين يقوم الروائي بتضمينها في نصه لغاية فنية وفكرية./المترجمان/

– تحرك.. انطلق.. سأدفع لك.

صاح الحوذي فاقداً الأمل:

– آه.. صحتك بالدنيا، هل يستحق ذلك الموت؟

ثم أطلق العنان للفرس الهزيلة، لتعدو بسرعة السهم، واختفى كل شيء خلف الزاوية.

باكياً نظر كوروتكوف إلى السماء الرمادية التي تسير فوق رأسه بسرعة، ترنّح صاح متألماً:

– حسبي. لن أدع الأمر يمر هكذا! يجب أن استوضح و أفهم.

قفز إلى عربة الترامواي وتمسك بقبضة الباب، راحت القبضة تؤرجحه خمس دقائق، ثم رمته عند المبنى الأخضر ذي الطبقات التسع، دخل كوروتكوف البهو ثم أدخل رأسه في الكوة ذات الزوايا الأربع في الحاجز الخشبي، وسأل «لوحاً» ضخماً أزرق اللون:

– أين مكتب الشكاوي أيها الرفيق؟

أجابه «اللوح» بصوت نسائي:

– الطابق الثامن، الممر التاسع، الشقة 41، غرفة رقم 302.

أخذ كوروتكوف يتمتم وهو يصعد مسرعاً السلم العريض:

– الثامن، التاسع، الشقة41، ثلاثمئة، ثلاثمئة.. كم الرقم؟ يا إلهي 302 آه نعم، الشقة40

مرَّ أمام ثلاثة أبواب في الطابق الثامن. شاهد على الباب الرابع رقماً أسود«40».

الباب أفضى إلى قاعة فسيحة ذات لونين، تتوسطها أعمدة، في زوايا القاعة توضّعت لفافات كبيرة من الورق، وافترشت أرضها قصاصات من الورق المستعمل من قبل، بدت من بعيد طاولة صغيرة، عليها آلة كاتبة، وخلفها تجلس امرأة ذهبية، تدندن أغنية ما، وتسند عنقها بقبضة يدها. تلفّت كوروتكوف مرتبكاً، وشاهد كيف نزلت عن خشبة المسرح شخصية رجل ضخم، خطت بصعوبة كانت تلبس قميصاً أوكرانياً أبيض طويلاً، على وجه الشخصية المرمري تدلّى شاربان شائبان. اقترب الرجل من كوروتكوف مبتسماً ابتسامة لطيفة، غير عادية! ابتسامة لا حياة فيها، وصافحه بلطف. ثم تمتم وهو يطقطق بكعبي حذائه.

– يان سوبسكي.

أجاب كوروتكوف دهشاً:

-غير معقول!

ابتسم الرجل بغبطة، ثم تكلّم بلكنة:

- تصوّر: كثيرون يدهشون، لكن لا تفكر أيها الرفيق، أن لي أي علاقة مع قطاع الطرق هؤلاء. آه لا. مجرّد تشابه مُرّ، لا أكثر ولا أقل. وقد تقدمت بطلب لتثبيت اسم عائلتي الجديد: سوتسفوسكي. انه اسم أكثر جمالاً، وأقل خطورة، على كل حال إنْ كان ذلك لا يسركم _ ولوى فمه مغموماً ثم تابع- فأنا فأنا لا أجبركم. نحن دائماً نجد الأشخاص. لأنهم يبحثون عنّا.

- عفواً، لا سمح الله - صاح كوروتكوف متألماً، ومتوقعاً أن تبدأ هنا، قصة غريبة مثل كل مرّة. تلفّتَ حوله، تلفت مطارد خوفاً من أن يبزغ الوجه الحليق، وقشرة الصلعة من مكان ما، ثم أضاف بلغة ركيكة: أنا سعيد جداً، نعم جداً...

بدت الحمرة رقشاً على وجه الإنسان المرمري، ضغط بلطف على يد كوروتكوف. واقتاده إلى الطاولة وهو يقول:

- وأنا سعيد جداً، لكن المصيبة هي أن لا مكان أستطيع أن أجلسك فيه. لقد وضعونا في زريبة، بغض النظر عن أهميتنا(وأشار الرجل بيده إلى لفافات الورق)....مكائد.. لكن لا تشغل بالك نحن نتدبر أمورنا.. همم.. ما الجديد الذي ستسُرنا به؟ - سأل الرجل كوروتكوف الشاحب برقة - آه، نعم إنني مخطئ. مخطئ ألف مرة، اسمح لي أن أعرّفك - وأشار بيده البيضاء بلطف نحو الآلة الكاتبة - إنها غيزيتيا بوتابوفنا بيرسيمفانس.

صافحت المرأة مباشرة بيدها الباردة يد كوروتكوف، ورمته بنظرة فاترة، تابع صاحب المكان بعذوبة:

- وهكذا، بماذا ستسروننا؟ مقالات هجائية؟ تحقيقات صحفية؟ - أغمض عينيه. ثم تابع - لا تتصور كم نحن بحاجة لهذه المقالات.

- «أيتها الملائكة السماوية.. ما الذي يحدث ؟».

فكّر كوروتكوف بضبابيّة ثم تكلّم بتشنّج يعكس حالته النفسية:

- لقد حصل لي شيء.. مخيف، هو.. إنني.. لا أفهم، أرجوك لا تفكّر - لأجل الله أن ذلك هلوسة.. أم.. آآآ (حاول كوروتكوف أن يتصنع الابتسامة، لكنه لم يفلح) إنه حي. إنني أؤكد لكم، لكنني لا أفهم شيئاً، أحياناً أشاهده بلحية، وبعد دقيقة دون

لحية. لا أفهم مطلقاً.. وهو يغير صوته، وعدا عن كل ذلك، سرقوا وثائقي كلّها.. بالكامل، ومسؤول البناية لسوء حظي مات. إن كلسونير هذا...

صاح سويينسكي:

– هذا ما كنت أتوقعه، أنهم هم أنفسهم؟

قالت المرأة:

– آه يا إلهي.. طبعاً، آه، هؤلاء الكلسونيريون...

قاطعها سويينسكي متوتراً:

– أتعرف انني أجلس على الأرض بسببهم. تصوّر. ما الذي يفهمه هو بالصحافة؟

– وأمسك بعروة كوروتكوف وتابع قائلاً– كن عطوفاً وقل لي ما الذي يفهمه في الصحافة؟

منذ يومين قدم إلى هنا، وضايقني كثيراً، فلم أجد بداً من الذهاب إلى فيودورفاسيليفيتش ولك أن تتصور مقدار سعادتي، لقد عزله أخيراً. وضعتُ المسألة أمامه بحدّة:

إما أنا، وإمّا هو. فنقلوه إلى مستودع أعواد الثقاب، أو.. الشيطان وحده يعلم إلى أين أيضاً. لتفح منه الآن رائحة أعواد الثقاب، لكن الأثاث.. الأثاث، لقد تمكن من نقله إلى ذلك المكتب اللعين قبل أن يغادر، هل ترى ذلك صحيحاً ؟ أخبرني من فضلك على أي شيء سأكتب؟ وأين ستكتب أنت ؟ أنا لا أشك أنك ستصبح صديقنا العزيز(وضمّ كوروتكوف بيديه).

أثاث الأطلس الممتاز لوي كاتورز، نقله هذا الذيل بصورة غير شرعية إلى ذلك المكتب اللعين، والذي سيقفلونه غداً على أية حال، .. إلى أمّ الشيطان. سأل كوروتكوف مبحوحاً:

– عن أي مكتب تتحدث ؟

قال المضيف متكدّراً:

– آه، نعم.. الشكايات أو كيف يسمّونها الملاحظات.

صاح كوروتكوف:

– كيف؟ كيف؟ أين هو ؟

– هناك – أجاب متعجباً وخبط بيده على الأرض.

نظر كوروتكوف لآخر مرة نظرة جنونية إلى القميص الأوكراني الأبيض، وبعد لحظات كان في الممر. فكّر قليلاً وذهب باتجاه اليسار باحثاً عن الدرج الذي يقود إلى الأسفل.

ركض خمس دقائق، متابعا منعطفات الممر المتقلبة، لكنه وجد نفسه يعود إلى المكان نفسه الذي انطلق منه: الباب رقم / 40/.

– يا للشيطان – تأوه كوروتكوف ووقف حائراً في مكانه، ثم ركض نحو اليمين، وبعد خمس دقائق عاد من جديد إلى الباب 40، فتح الباب وعدا داخل القاعة، فانتبه أنها خالية، فقط كانت الآلة الكاتبة تبتسم له دون حراك مبدية أسنانها البيضاء على الطاولة، ركض كوروتكوف بين الأعمدة، شاهد سوبينسكي، كان واقفا على المنصة بوجه يبدو عليه الانزعاج

– أعتذر منك لأنني لم أودعك.. – بدأ كوروتكوف كلامه هكذا ثم خرس تماماً، كان سوبنسكي واقفاً هناك دون أنف وأذن، ويده اليسرى مكسورة، تقهقهر كوروتكوف إلى الخلف وقد سرت البرودة في جسده ثم هرع من جديد إلى الممر. انفتح باب لم يكن مرئياً من قبل، وخرجت منه عجوز بنية جعد الزمن وجهها، وذات كرش، تحمل سطلين فارغين على ذراع معدني.

– أيتها المرأة.. أيتها المرأة – صاح كوروتكوف مضطرباً – أين المكتب؟

– لا أعلم يا أبتاه، أيها المطعِم _ أجابت العجوز

– لا تركض يا عزيزي، لا يمكنك أن تجده بمفردك. هل يُعقل: عشرة طوابق!

– أيتها الحمقاء – صرَّ على أسنانه وزأر، ثم اندفع من خلال الباب الذي خرجت منه، فانغلق الباب خلفه. ووجد كوروتكوف نفسه في مكان نصفه مضاء، مغلق تماماً دون مخرج. أخذ يرمي بنفسه على الجدران، ويخرمش بأظافره مثل إنسان طُمِر في منجم، ثم وجد أخيراً بقعة بيضاء، اخترقها فأفضت إلى سلم، ركض نحو الأسفل. سمع وقع خطوات صاعدة نحوه، قلقٌ كئيبٌ أخذ يضغط على قلبه، وشعر أنه يوشك على التوقف، لحظة وتراءت له قبعة لامعة، ولاحت أمامه بطانية رصاصية ولحية طويلة.

انتصب كوروتكوف بقامته الطويلة وأمسك بيده الدرابزين. التقت نظراتهما في وقتٍ واحد فصرخ الاثنان خوفاً وهلعاً بصوت حاد. تراجع كوروتكوف بضع

خطوات إلى أعلى، وتقهقر كلسونير بضع درجات إلى الأسفل، وقد سيطر عليه فزع شديد. صاح كوروتكوف مبحوحاً:

– قف، دقيقة، وضّح لي فقط..

– النجدة – زمجر كلسونير مبدلاً صوته الرفيع، بصوته الأول النحاسي العميق، تعثر وسقط على قفاه، السقطة لم تمرّ سُدىً، فقد تحول إلى قط أسود بعينين فسفوريّتين، ثم طار مسرعاً إلى الخلف، اجتاز مطلع الدرج مندفعاً بخفة.

التصق بمحطبٍ، وقفز إلى أسفل النافذة، ثم اختفى داخل زجاج محطم وشبكة عنكبوت. للحظة غطت غشاوة بيضاء دماغ كوروتكوف، ثم انقشعت بسرعة، وسيطر عليه وضوحٌ غير عادي، فقال بصوت خافت، مبتسماً بهدوء:

– الآن أصبح كل شيء واضحاً، آها.. فهمت. هكذا إذن. قطط! واضح تماماً قطط.

بدأت ضحكاته تعلو شيئاً فشيئاً، حتى امتلأ بيت السلّم بصدى مدوٍ.

-8-

الليلة الثانية

في غبش المساء شرب الرفيق كوروتكوف، وهو يجلس على السرير ذي الشرشف الخفيف الذي يغطيه، ثلاث زجاجات من النبيذ، كي ينسى ويهدئ من روعه. كان رأسه كله في هذه اللحظات يؤلمه: صدغه الأيسر، والأيمن، وقفا رأسه، حتى جفناه كانا يؤلمانه. ثمالة خفيفة أحسها تصعد من قعر معدته، وتتحرك في جوفه أمواجاً، وتقيأ الرفيق كوروتكوف مرتين في طستٍ.

تمتم بهدوء وهو يطأطئ رأسه إلى الأسفل:

– سأتبع ما يلي: لن أحاول غداً أن التقيه. لكن بما أنه يتحرك في كل مكان، فسأنتظره.. سأنتظره: في الزقاق، أو في الطريق المسدود، فيمر بجانبي، وإذا حاول أن يلحق بي فسأهرب أمامه، وفي هذه الحالة قد يتركني وشأني. ويقول لي: اذهب وشأنك. وأنا لا أريد العودة إلى مستودع علب الكبريت. بأمان الله إعمل بنفسك، مديراً وأميناً للسر، ولا أريد أيضاً أجرة الترامواي، سأتدبر أمري دونها أريد منك فقط أن تتركني وشأني، من فضلك. ان كنت قطاً أو لم تكن، بلحية أو دون لحية، أنت

بحالك وأنا بحالي. سأجد مكاناً آخر للعمل، أخدم فيه بهدوء وسلام. أنا لن أتعرض لأحد وأنت كذلك. لن أقدم شكوى ضدك، وغداً سأسوي وضع وثائقي.. وكفى..

بدأت تسمع دقات ساعة جدارية، بعيدة وخافتة.. بام... بام.. اعتقد كوروتكوف أنها ساعة عائلة بيستروخين، أخذ يعد وراءها: عشر إحدى عشرة.. منتصف الليل، ثلاث عشرة، أربع عشرة، خمس عشرة.. أربعون !!

- أربعين مرة دقت الساعة – ضحك كوروتكوف بألم، ثم بكى من جديد. ثم أخذ يتشنج، ويتقيأ بصعوبة، بسبب النبيذ الكنائسي.

- آه إنه ثقيل. نبيذ قوي - قال كوروتكوف. ووضع رأسه على المخدة وهو يئن. مرت ساعتان من الزمن. أنار المصباح الذي لم يطفأ وجهه الأصفر، وشعره الأشعث...على المخدة.

-9-

رعب الآلات الكاتبة

استقبل الرفيق كوروتكوف اليوم الخريفي التالي بغموض وغرابة. صعد الدرج إلى الطابق الثامن متلفتاً حوله ومرعوباً. استدار جُزافاً إلى اليمين وارتعش سروراً، حين شاهد يداً مرسومة على الجدار تشير إلى لوحة كتب عليها: «الغرف من 302 إلى 349». ومسترشداً بإصبع يد النجاة وصل إلى الباب الذي كتب عليه: «302_ مكتب الشكاوي» مد رأسه ونظر بحذر خلف الباب، كي لا يصطدم بمن لا يحبّذ رؤيته.

دخل كوروتكوف من الباب فوجد نفسه أمام مجموعة من النساء يجلسن خلف الآلات الكاتبة. حارَ قليلاً، ثم اقترب من المرأة التي تجلس في طرف القاعة، كانت ذات سُمرة متألقة، انحنى نحوها وهمَّ أن يقول شيئاً، لكن صاحبة الشعر الأسود قاطعته فجأة. توجّهت نظرات النساء جميعاً صوب كوروتكوف.

_ لنخرج إلى الممر – قالت المرأة القاتمة بحدّة، وهي تسوّي شعرها بتشنّج.

«يا إلهي، مرة ثانية، مرة ثانية شيء ما... »، بكآبة دارت هذه الفكرة في رأس كوروتكوف، تنفّس بصعوبة، وخَرجَ طائعاً، فأخذت النسوة الست الباقيات يتهامسن بقلق.

أخرجت ذات الشعر الأسود كوروتكوف إلى الممر الخالي، شبه المظلم وقالت:

- أنت فضيع.. بسببك لم أنم طيلة أمس، وقرّرت أن يكون الأمر كما ترغب، سأسلمك نفسي.

نظر كوروتكوف إلى السمراء، التي تنبعث منها رائحة السوسن بعينين جاحظتين تحشرج صوته، ولم يقل شيئاً، رمت سوداء الشعر رأسها إلى الخلف، وكشّرت عن أسنانها بعذاب. خطفت يدي كوروتكوف، شدته إلى جسدها، وهمست قائلة:

- لماذا أنت صامت أيها الغاوي ؟ لقد فتنتني بشجاعتك.. يا ثعباني. قبلني، قبلني بسرعة، قبل أن يأتي أحد من لجنة الرقابة.

طار صوت غريب من فم كوروتكوف. تمايل، وشعر بمذاق حلو وطري على شفتيه جحظت عيناه:

- سأسلمك نفسي - همست قائلة، وقد لفحت أنفاسها شفتي كوروتكوف.

أجابها مبحوحاً:

- لا أحتاج لذلك. لقد سرقوا وثائقي.

علا صوت من الخلف فجأة:

- هكذا.. إذاً.

التفت كوروتكوف فشاهد العجوز والكنزة الصوفية اللماعة.

- آ آخ - صرخت ذات الشعر الأسود، وغطت وجهها بيديها، ثم دخلت الباب مسرعةً.

قال العجوز:

- آو، جميل. لا أذهب إلى مكان إلا وأجدك فيه سيد كوروتكوف. كفى بالله عليك. ماذا هناك: أن تقبل أو لا تقبل؟!، فلتقبل إذاً مهمة السفر. لقد أعطوني أنا العجوز هذه المهمة، وأنا يجب أن أسافر، هذا كل ما في الامر. قال كلماته تلك ووجه راحته الجافة ذات الأصابع الممدودة نحو كوروتكوف، ثم تابع بينما التمع وجهه بغضب:

- سأقدم شكوى ضدك. نعم اغتصبت ثلاث فتيات في المكتب الرئيسي، والآن تحاول الوصول إلى المكاتب الفرعية؟! إن ملائكتهن يبكين الآن، وسيّان عندك على ما يبدو؟ إنهن يحترقن الآن، الفتيات المسكينات. لن يكون بإمكانك أن تعيد شرف العذارى المهدور لهنّ. لا يمكنك إعادته فقد حدث ما حدث.

وأخرج العجوز منديلاً كبيراً، مزيناً بورود برتقالية، بكى، وتمخط، ثم تابع:
- أتريد أخذ تعويضات السفر الزهيدة من يد العجوز يا سيد كولبوكوف؟
ليكن...ارتجف العجوز، وبكى بصوت عال، وسقطت حقيبته على الأرض لكنّه تابع كلامه - خذها كلها، دع العجوز غير المتّحزب والعاطفي يموت جوعاً دعه... يستأهل هذا الكلب العجوز. لكن تذكر فقط يا سيد كولبوكوف - وهنا أصبح صوت العجوز نبوياً، متوعّداً وراح يلوّح بقبضتي يديه - إن هذه النقود لن تعود عليك بالنفع، إنها نقود شيطانية. ستصبح مثل الخازوق في حنجرتك - وتعالى نشيج العجوز.

تملّكت الهستيريا كوروتكوف، وراح يركل الأرض بشكل مفاجئ غير متوقع، ثم صاح بصوت حاد، دوّى مريضاً في الاتجاهات كلها:
- فلتذهب إلى الجحيم. أنا لست كولوبكوف. اتركني وشأني. لست كولوبكوف. لن أسافر. لن أسافر. وبدأ يمزّق قبة قميصه.
صمت العجوز مباشرة، وأخذ يرتجف من الفزع. نعق الباب:
- التالي.
صمت كوروتكوف وانسل داخلاً، اتجه نحو اليسار، مرّ أمام ضاربات الآلات الكاتبة، ووجد نفسه أمام شاب أشقر طويل وأنيق، يلبس بزّة زرقاء. هزّ الأشقر رأسه لكوروتكوف ثم قال:
- اختصر أيها الرفيق. مرة واحدة. لحسابين. إلى مدينة بولتافا أو إلى اركوتسك؟
- سرقوا وثائقي - صاح كوروتكوف المنهك بصوت وحشي - ظهر القط. وهولا يملك الحق. أنني لم أدخل في شجار مع أحد طوال عمري، كان ذلك بسبب أعواد الثقاب. لا يملك الحق في ملاحقتي. إنني لا أنظر إليه على أنه كلسونير. لقد سرقوا وثا...
- هذا هراء - أجابه الأزرق - سنقدم لك اللباس، القمصان والشراشف. وإذا اخترت السفر إلى إيركوتسك فسنقدم لك أيضاً معطف فرو قصيراً مستعملاً. اختصر.
وضع المفتاح في القفل فأصدر صوتاً موسيقياً، سحب درج الطاولة وقال مُرحباً:
- تفضّل سيرغي نيقولايفيتش.

من دُرج الطاولة أطلَّ رأس أشقر بلون الكتان، شعره مسرّح وعيناه زرقاوان تتحركان بسرعة، بعده ظهرت رقبة تتلوى مثل أفعى، وطقطقت قبة قميصه المنشاة، ثم ظهر الجاكيت، فاليدان، فالبنطال، وخلال ثوان انتصب سكرتيرٌ كامل، صوّص: «صباح الخير»، ثم انسل من الدرج فوق قطعة جوخ حمراء، نفّض نفسه مثل كلب استحمّ لتوه. انتصب من جديد، سوى أكمامه إلى الأعلى، سحب من جيبه ريشة خط رسمية، ثم شرع يكتب كلمات عشوائية.

استفاق كوروتكوف من الصدمة مد يده تجاه الأزرق شاكياً:

- انظر.. انظر.. لقد انسلّ من طاولتك. ما هذا!؟

- بالطبع انسلّ - أجاب الأزرق - لن يستطيع الاضطجاع طوال النهار في الدرج، حان الوقت. التوقيت انتهى.

- لكن كيف؟ كيف؟ - رن صوت كوروتكوف كالجرس.

أجاب الأزرق قلقاً:

- آه، يا إلهي، لا تُعق عملنا أيها الرفيق!

انسلّ الرأس الأسمر من خلال درفة الباب، وصاحت صاحبته قلقة ومسرورة معاً:

- أرسلت وثائقه إلى بولتافا، وأنا سأسافر معه. خالتي تعيش هناك، في موقع على الدرجة 43 عرضاً، والخامسة طولاً.

أجاب الأشقر:

مدهش، لقد مللت من هذا المزمار!

صاح كوروتكوف وهو يجول ببصره:

- لا أريد. هي تسعى لأن تسلّمني جسدها، وأنا لا يمكنني تقبّل ذلك. لا أريد. أعيدوا إليّ وثائقي كنيتي المقدسة. أعيدوهما إلي.

خنّ السكرتير قائلاً:

- أيها الرفيق هذا من اختصاص قسم الزواج، نحن هنا لا نستطيع مساعدتك.

هتفت السمراء وهي تطلُّ برأسها ثانية:

- آه أيها الغبي. وافق. وافق. - قالت ذلك بصوت المُلقّن، الذي يلقّن الممثلين على المسرح، وأخذ رأسها يظهر تارة ويختفي أخرى

جهش كوروتكوف بالبكاء، ومضى يمسح دموعه ويقول:

- أيها الرفيق، أيها الرفيق، أتوسل إليك، أعطني وثائقي. كن صديقاً. كن.. أرجوك من أعماق قلبي، وسأذهب فوراً إلى أحد الأديرة وأصبح راهباً.

أخذ الأشقر يرعد وقد بدأ يخرج عن طوره:

- أيها الرفيق، كفَّ عن هذه الهستيريا، وضح باختصار، وبتجرد، كتابياً وشفهياً، بالسرعة القصوى، والسرية التامة: ستذهب إلى إيركوتسك أم إلى بولتافا ؟ لا تضع وقت رجلٍ مشغول جداً! لا تتجول في الممر. لا تبصق. لا تدخن. لا تحرجني لعدم وجود «فكّة»

- تمنع المصافحة بالأيدي - وقوق السكرتير مضيفاً.

- يحيى العناق! - همست السمراء بشهوة عارمة، ومثلَ نسمة أخذت تطوف في أرجاء القاعة وهي تبخ السوسن على عنق كوروتكوف.

- لقد جاء في الوصيّة الثالثة عشرة: لا تدخل على قريبك دون موضوع - قال العجوز لابس الصوف وطار في الهواء ملوِّحاً بجناحيه، ثم تابع - أنا يا سيدي لا أدخل، لا أدخل. ومع ذلك سأرمي لك الورقة على كل حال.. هوب.. هوب..! ستوقّع على الوثيقة التي تختارها. وعلى كرسي الإتهام! - ثم رمى من كمّه الأسود الواسع رزمة من الأوراق البيضاء. طارت ثم استقرت على الطاولات، مثل النوارس على صخور الشاطئ.

اعتكرت الصالة واربّدت وبدأت النوافذ بالاهتزاز.

بكى كوروتكوف المنهك وهو يقول:

- أيها الرفيق الأشقر، أطلق الرصاص عليّ هنا في مكاني، لكن حَرّر لي وثيقة صحيحة، أياً كانت. سأقبّل يديك.

أخذ الأشقر ينتفخ ويتضخم متكدّراً، وهو يوقّع مسعوراً دون توقف أوراق العجوز ويقذف بها إلى السكرتير، الذي يلتقطها بهرير سعيد.

- ليذهب إلى الشيطان - قعقع الأشقر - ليذهب إلى الشيطان، هيّا يا ضاربات الآلات الكاتبة! ولوّح بيده الضخمة، فإنهار الجدار أمام عيني كوروتكوف، وراحت ثلاثون آلة كاتبة ترن، وتعزف الفوكوستروت[1]. تحرّكت ثلاثون امرأة باستعراض إلى الأمام، ودرن حول الطاولات، متمايلات بأردافهن، وهازات أكتافهن بسرور عارم،

(1) إيقاع رباعي راقص /المترجمان/

وقاذفات بأرجلهن وسيقانهن العاجية الفقاعات البيضاء، التي ملأت القاعة. انسلّت ثعابين الورق البيضاء في أفواه الآلات الكاتبة، وأخذت تلتف، وتدور و تنفتح... وتخاط، ثم انسلت بنطلونات بيضاء ذات شرائط طولية ليلكية من أفواه تلك الآلات، كتب عليها:

«إن من يبرز هذه الوثيقة، هو بالفعل من يبرزها، وليس أي إنسان فارغ!»

هدر الأشقر في الضباب:

– البس !

– آي ي ي أنّ كوروتكوف بصوت داو، وأخذ يضرب رأسه بزاوية طاولة الأشقر. هدأ صداعه للحظة.وظهر وجه ما دامعٌ أمام عيني كوروتكوف.

– احضروا الفاليريانكا![1] – صرخ أحدهم من السقف.

حجبت مجنحة النور كطائر أسود، وتمتم العجوز قلقاً:

– ما ينقذني الآن شيء واحد !، إلى ديركين في القسم الخامس. فلأمش.. لأمشِ!

فاحت رائحة إيتير، نقلت أيدي لطيفة كوروتكوف إلى الممر شبه المظلم. عانقت المجنحة كوروتكوف وجذبته إليها وهي تقول ضاحكة:

– ها أنا قد ألحقت بهم أذى كبيراً: نثرت لهم على الطاولات أشياء تكفي لإصابة كل منهم إصابات لمدة خمس سنوات في ساحة المعركة. فلأمشي...أمشي!

طارت المجنحة جانباً، وقد سحبها الهواء والرطوبة بفعل هبوط شبكة المصعد إلى الأسفل.

-10-

ديركين المخيف

أخذت الحجرة الزجاجية تسقط إلى الأسفل، وفيها سقط كوروتكوف المزدوج. نسي كوروتكوف الأول والرئيس سميَّه الثاني في مرآة الحجرة، وخرج وحده إلى البهو البارد، حيث واجهه رجل سمين جداً وردي اللون، يعتمر قبعة اسطوانيةعاليه، بالكلمات التالية:

(1) الفاليريانكا: قطرة دوائية من عشب الفاليريانا، تستخدم مهدئاً للأعصاب في روسيا/المترجمان/.

- ياللروعة.ها أنذا أستطيع اعتقالك.

- أنا يمنع اعتقالي- أجابه كوروتكوف وهو يضحك ضحكة شيطانية - لأنني مجهول الهوية. طبعاً، لا يمكن اعتقالي أوتزويجي. كما انني لن أسافر إلى بولتافا.

ارتجف الرجل السمين من الخوف، وحدّق في مقلتي كوروتكوف، ثم تراجع إلى الخلف.

- اعتقلني إذاً - صوّص كوروتكوف وهو يمد للرجل السمين لسانه الأصفر، الذي يرتجف وتفوح منه رائحة الفاليريانكا - كيف ستعتقلني، إلا إذا أردت ذلك عوضاً عن الوثائق، خذ إذاً «ووجه له اصبعه الوسطى» ؟ قد أكون أنا غوغينتسوليرن[1]

- يا إلهي أيها المسيح - قال السمين وهو يرسم اشارة الصليب بيده المرتجفة، وتحول لونه الوردي إلى الأصفر.

سأله كوروتكوف بصوت متقطع وواصل التحديق إليه:

- هل التقيت كلسونير؟ أجب أيها السمين.

أجابه السمين وقد تبدّل لونه من الأصفر إلى الرصاصي:

-لا. أبداً.

-ما الذي عليّ فعله الآن؟ ها؟

- ليس أمامك سوى الذهاب إلى ديركين - تمتم السمين -هذا أفضل ما يمكن أن تفعله، إلاّ أنه رهيب.آه رهيب. لاتقترب منه.لقد سبقَ وسقط اثنان من عنده، من الأعلى، وحطم الهاتف.

اجاب كوروتكوف وهو يبصق:

-لا بأس. سيّان عندنا الآن. اصعد!

-احذر أن تؤذي رجلك.أيها الرفيق المفوّض -

أجاب السمين برقة وهو يقود كوروتكوف إلى داخل المصعد.

عند البهو الأعلى للمصعد واجههما فتى صغير في السادسة عشرة من العمر، صرخ بالسمين بحدة:

- إلى أين تذهب؟ قف؟!

---

(1) (Hohenzollern): امبراطور بروسي - ومؤسس تلاه مجموعة من الأباطرة حملوا كنيته/المترجمان/.

قال السمين وقد انكمش على نفسه، وغطّى وجهه بيديه:

- لا تضرب أيّها العم.إنني ذاهب إلى ديركن نفسه.

- ادخل.

همس السمين مخاطباً كوروتكوف:

- ادخل سيادتك، أما أنا فسأنتظر هنا على المقعد. آه.. إنه ألم مبرِّح..

وجد كوروتكوف نفسه في غرفة انتظار مظلمة، فيها مدخل إلى صالة فارغة، تغطي أرضها سجّادة زرقاء منظّفة.

تردد كوروتكوف طويلاً أمام الباب الذي كتب عليه «ديركين»، لكنه دخل أخيراً فوجد نفسه في مكتب مؤثث فسيح، فيه طاولة ضخمة حمراء داكنة اللون، وساعة معلقة على الجدار.قفز ديركين القصير المنتفخ، وكأن نابضاً قد دفعه إلى الأعلى، من خلف الطاولة. فتل شاربيه وزأر:

-إخرس !.... بالرغم من أن كوروتكوف لم ينبس ببنت شفة.

في اللحظة نفسها ظهر في المكتب فتى شاحب اللون، يحمل حقيبة يد، فغطّت وجه ديركين في الحال تجاعيد ابتسامة:

- آ.آ. أرتور أرتوريتش. تحياتي..

- اسمع يا ديركين - قال الفتى بصوت معدني

-أنت كتبت إلى بوزيريف [1]، مدعياً أنني أسست في صندوق التقاعد ديكتاتوريتي الخاصة. واستوليت على نقود شهر أيار(مايو) المُقدَّمة للصندوق من قبل الحكومة ؟أنت؟ أجب أيها السافل الأجرب.

تمتم ديركين وقد تحول بسحر ساحر من ديركين الرهيب، إلى ديركين الطيِّب:

-أنا؟.. أنا! أرتور ديكتاتوريتش [2].. أنا، طبعاً.. هذا ظلم..

- آه، أنت نذل، نذل - قال الفتى العبارة مُجزّئاً كلماتها بهدوء، وهازاً رأسه، ثمّ لوّح بحقيبته، وضرب بها جانب وجه ديركين، على أذنه.وكأنه يقذف شطيرة في صحن.

تأوّه كوروتكوف بعفويّة، ثم صمت.

---

(1) هذه الكنية تعني"فقاعة" وقد استخدمها الروائي قاصداً السخرية على ما يبدو /المترجمان/

(2) من الواضح أن الارتباك جعل ديركين يمزج كلمة ديكتاتور مع أرتوريتش، فخرج بكنية جديدة/المترجمان/

- هكذا سيكون مصيرك، ومصير كل سافل، يسمح لنفسه أن يحشر أنفه في شؤوني - قال الفتى مرتاحاً، وهو يشهر قبضته الحمراء مودعاً كوروتكوف، ثم خرج

سادت دقيقتان من الصمت في المكتب، لم يتخللها إلا رنين الشناشيل المعلّقة على الشمعدانات بسبب مرور شاحنة ثقيلة قرب المبنى.

- هكذا أيها الشاب - قال ديركين الطيّب المُهان وهو يبتسم بمرارة ابتسامة ساخرة - هذه هي مكافأة لقاء الغيرة والحميّة ليال لا تشبع منها النوم، ولا الطعام، ولا الشراب، والنتيجة واحدة دوماً: صفعة على الوجه. لعلك أنت أيضاً أتيت من أجل ذلك؟ ليكن.. اضرب ديركين، اضرب، إن سحنته موظفة لهذا الغرض على ما يبدو، وقد تؤلمك يدك ؟ خذ الشمعدان اذاً، واضرب به.

وعرض ديركين وجنتيه المنتفختين من خلف طاولة الكتابة، بشكل مغر. ابتسم كوروتكوف ابتسامة خجولة مائلة.دون أن يفهم شيئاً.ثم أمسك الشمعدان من قاعدته وهوى به على رأس ديركين. الذي أخذ الدم ينزف من أنفه على الجوخ.ثم هرب من خلال الباب الداخلي وهو يصرخ: «أيها الحارس».

-كو- كو ! - صاح بسعادة وقواق الغابة، الذي اندفع من بيت نيورنبرغ[1] المرسوم على الجدار، ثمّ تابع صياحه وقد تحول إلى رأس أصلع:

-كو - كلوكس- كلان[2]، سنكتب كيف تضرب العاملين!

تملّكت الحماسة كوروتكوف، لوّح بالشمعدان وقذف به ساعة الجدار، فأجابت بصوت راعد وبعثرة لعقاربها الذهبية، فقفز كلسونير من الساعة وتحول إلى ديك أبيض مكتوب على صدره «الصادر»، واندفع عبر الباب بسرعة، بينما تعالى في اللحظة ذاتها صراخ ديركين من خلال الأبواب الداخلية:

«ألق القبض عليه، إنه قاطع طريق!» - وطارت خطوات الناس الثقيلة في الاتجاهات كلها، فاستدار كوروتكوف واندفعَ هارباً.

---

(1) مدينة في ألمانيا أقيمت فيها المحكمة الدولية التي حاكمت كبار القادة العسكريين النازيين مرتكبين الجرائم ضد الإنسانية واستمر عملها من 1945/11/20 حتى 1946/10/1.

(2) (Ku- Klnx- Klan) منظمة سرية إرهابية عنصرية في الولايات المتحدة، أنشئت عام 1865 لمكافحة الحرية الزنجية والمنظمات التقدمية.

-11-

السينما البوليسية والهاوية

قفز السمين من البهو إلى المصعد. واندفع ككتلة من الشباك ثم هوى إلى الأسفل، وعلى السلّم الضخم المتآكل هبطوا راكضين على الشكل التالي: الأول:هو القبّعة السوداء الأسطوانية للرجل السمين، الثاني: الديك الأبيض «الصادر» وخلفه: الشمعدان الذي طار على دائرة معدنية فوق رأس أبيض حاد، ثم كوروتكوف، فالفتى ذو السادسة عشرة حاملاً في يده مسدساً، وخلفهم جميعاً مجموعة من الناس يدبون بأحذيتهم العالية ذات الحدوات المعدنية.

أنّ السلم أنيناً برونزياً، و أوصدت الأبواب التي تقضي إلى بيت السلم. تدلى أحدٌ ما من الطابق العلوي، نحو الأسفل وصاح في البوق:

- أي قسم ينتقل من مكانه؟ لقد نسيتم الصندوق النقدي، الذي لا يحترق!

أجابه صوت نسائي من الأسفل:

- قطاع طرق!!

كان كوروتكوف أول من اندفع خارجاً من الأبواب الضخمة إلى الخارج وقد سبق القبعة الأسطوانية، والشمعدان. استنشق كمية كبيرة من الهواء الساخن وطار في الشارع. الديك الأبيض توارى داخل الأرض تاركاً رائحة كبريتية نفّاذة، المجنحة السوداء هبطت من الهواء وعدت إلى جوار كوروتكوف وهي تصيح بصوتٍ حادٍ ممطوط:

- إنهم يضربون أعضاء الجمعية أيها الرفاق!

كان المارة يتدافعون في اتجاهات مختلفة عن طريق كوروتكوف، ويزحفون من تحت البوابات الحديدية. وراحت صفرات قصيرة تصدح وتصمت.

أحدٌ ما أخذ يعول ويولول، وانطلقت صيحات مبحوحة مضطربة تقول: «اقبض عليه»، ستائر معدنية أُنزلت مصدرة صريراً مزعجاً. رجل أعرج راح يردد جالساً على سكة الترامواي:

- بدأت!!تطايرت الطلقات النارية الآن خلف كوروتكوف، متتالية بكثافة ومدوية بجذل كأصوات مفرقعات زينة شجرة الميلاد. كانت الرصاصات تأتيه مرة من الجانبين ومرة من الأعلى، بينما انطلق هو مزمجراً مثل كير حداد، محاولاً الوصول

إلى المبنى الضخم ذي الأحد عشر طابقاً. الذي يطل جانبه على الشارع العريض. أما فِناؤه فعلى زقاق ضيق. على زاوية البناء نفسه علقت لوحة زجاجية كتب عليها«RESTORAN IPIVO» وتشع على شكل نجمة، وثمة حوذي كهل ترجل من مقعد عربته إلى أرض الشارع وقد ارتسم على وجهه تعبير يدل على الفتور والارتخاء، وكان يردد:

- يا سلام! ما بكم أيها الأخوة من تطاردون؟

اندفع شخص من زقاق جانبي وحاول أن يمسك بكوروتكوف من ذيل معطفه، فانقطع ذيل المعطف وبقي في يده. انعطف كوروتكوف خلف الزاوية، وطار عدة أمتار، ليدخل فضاء البهو الزجاجي. وثب فتى يرتدي حلة رسمية ذات شرائط و أزرار مذهّبة من قرب المصعد وقال باكياً:

- أدخل يا عم، واجلس، لكن لا تضرب اليتيم!

اندس كوروتكوف داخل صندوق المصعد، وجلس على المقعد الأخضر مقابل كوروتكوف الآخر، وتنفّس مثل سمكة على الرمل. اندس الفتى خلفه وهو ينشج، أغلق الباب، وتمسك بالحبل، انطلق المصعد إلى أعلى، في هذه اللحظة دوّت أصوات طلقات نارية في البهو الزجاجي، في الأسفل، و أخذت الأبواب الزجاجية تدور. كان المصعد يرتفع إلى أعلى بهدوء وغثيان، وقد هدأ روع الفتى، الذي مسح أنفه بيده، بينما كانت الأخرى تلتف على الحبل.

سأل الفتى بفضول وهو يحدّق بكوروتكوف المنهك:

- هل سرقت نقوداً أيها العم؟

أجاب كوروتكوف وهو يأخذ نفساً عميقاً:

- إننا نهاجم.. كلسونير، وها هو يبدأ الهجوم المعاكس.

- الأفضل لك أيها العم أن تصعد إلى أعلى البناء، إلى غرفة البليـاردو - نصحه الفتى- هناك يمكن أن تُمترِس، ولا سيما لو كان معك مسدس.

- هيا إلى الأعلى - وافق كوروتكوف.

دقيقة وتوقف المصعد بسلاسة، فتح الفتى الأبواب، ونشق بأنفه قائلاً:

- أخرج أيها العم، و اصعد إلى السطح.

قفز كوروتكوف، و أخذ يتلفت حوله و يُنصت. من الأسفل بدأ الضجيج يتزايد، ومن الجهة الجانبية وصلته أصوات نقرات كرات عظمية، خلف زجاج قاعة البلياردو، وتراءت له وجوه قلقة، قفز الفتى عائداً إلى المصعد، أغلق أبوابه على نفسه وهبط من جديد.

تردد كوروتكوف للحظة وهو ينظر نظرة نسر، ثم هتف كما لو كان في ساحة معركة:

«إلى الأمام»، دخل صالة البليارد، امتدت أمامه ساحات خضراء فوقها كرات بيضاء لامعة، و أمامها وجوه شاحبة. دوّى في الأسفل، في مكان قريب صوت طلقة، و من مكان ما اندفع صوت تحطّم زجاج وتناثره، رمى اللاعبون عصيّ البليارد الواحد تلو الآخر، وكأنهم تلقّوا إشارة واضحة. اندفعوا يتخبطون نحو الأبواب الجانبية.

أسرع كوروتكوف يوصد الباب الرئيسي بالمزلاج. ثم أقفل بقوة باب المدخل الزجاجي الذي يفضي من السلم إلى صالة البليارد. خلال لحظة تسلّح بكرات البليارد. ثوان وتراءى لكوروتكوف أول رأس ينتصب بجانب المصعد، خلف الزجاج. طارتٌ كرة من يد كوروتكوف صافرة في الهواء ومخترقة الزجاج، فاختفى الرأس مباشرة. وومض مكانه ضوء شاحب، ثم ارتفع رأس ثان، وبعده ثالث.

وتطايرت الكرات الواحدة تلو الأخرى وتحطّم زجاج الحاّجز تماماً، وكجواب على قرع كرات البليارد والزجاج المحطّم الذي غطّى السلّم دوّى صوت زخات من الرصاص متتابعة كدرزات آلة سنجر للخياطة، فاهتز المبنى كله، و انحفر خطٌ طويل في الزجاج و الإطارات في الطابق العلوي، كما لو تم ذلك بسكين، سحابة من إسمنت الطينة التي كانت تتطاير كالبودرة وغطّت أرجاء صالة البليارد.

أدرك كوروتكوف أن ليس بإمكانه الصمود في موقعه هذا. غطّى رأسه بيده حامياً رأسه وركل برجله الجدار الزجاجي الثالث الذي بدت خلفه طبقة منبسطة من الإسفلت على سطح فسيح. هوى الجدار الزجاجي وتناثر. تمكن كوروتكوف تحت أزيز الرصاص أن يرمي على السطح خمس كرات، تدحرجت على الإسفلت مثل

الرؤوس المقطوعة قفز خلفها في الوقت المناسب، لأن زخات رصاص من الرشاش انخفضت قليلاً واخترقت المكان الذي كان يقف عليه. وتعالى صوت مشوّش:

- استسلم!

انفتحت أمام كوروتكوف مباشرة سماء شاحبة، شمسٌ غشة فوق رأسه. ونسيم وإسفلت جامد. المدينة في الأسفل و في الداخل كانت تنذر بعويل هادئ ومضطرب قفز كوروتكوف على السطح الإسفلتي، ومسح المكان حوله، اختطف ثلاث كرات، تسلّق الجدار ونظر إلى الأسفل، تجمّد قلبه. انكشفت أمامه أسقف بيوت بدت صغيرة ومفلطحة، والساحة التي تزحف فوقها الترامويات، والناس الذين بدوا بحجم الخنافس، ولاحظ أجساماً رمادية اللون، تتراقص متجهة إلى المدخل من خلال شق الزقاق، وخلف تلك الأجسام لعبة ثقيلة مزيّنة برؤوس ذهبية لامعة.

- لقد حاصروني - انفجر كوروتكوف -رجال الإطفاء!

بعد أن اعتلى الجدار رمى كوروتكوف ثلاث كرات الواحدة تلو الأخرى، صعدت الكرات في البداية، ثم رسمت قوساً، وهوت إلى الأسفل. تناول كوروتكوف ثلاث كرات أخرى وصعد الجدار من جديد، لوّح بها ورماها. لمعت بلون فضي، ثم تحولت وهي تسقط إلى الأسفل سوداء، ثم التمعت من جديد واختفت. تهيّأ لكوروتكوف أن "الخنافس" هرعوا مضطربين إلى الساحة التي تغمرها الشمس. انحنى كوروتكوف كي يلتقط دفعة أخرى من الذخيرة، لكن الوقت لم يسعفه، بدأ بشرٌ في قاعة البلياردو يصدرون قرقعة وأصوات تكسر الزجاج، لقد تناثروا في المكان مثل حب البازيلاء، وها هم يتسلقون السطح. تطايرت قبّعات رمادية، ثم معاطف رمادية.ومن خلال الزجاج العلوي ودون أن يلمس الأرض طار العجوز ذو الكنزة نصف الصوفية اللمّاعة، ثم انهار الجدارتماما، وانزلق بشكل رهيب على عجلات كلسونير الحليق وبين يديه بندقية قديمة

- سَلّم نفسك ! - انطلقت أصوات من الأمام والخلف والأعلى، وغطّى عليها جميعاً صوت عميق مدوي لا يحتمل، كصوت ارتطام قدر نحاسي!

- طبعاً - صاح كوروتكوف بصوت ضعيف

-طبعاً، خسرت المعركة.. تا..تا..تا

وغنّى على شفتيه بوق الانسحاب.

تفجرت في روحه شجاعة الموت.صعد كوروتكوف عمود الجدار، محاولاً التشبث به والتوازن. تأرجح عليه. انتصب فجأة بقامته المديدة، صاح:

- الموت ولا العار!

كان ملاحقوه على بعد خطوتين منه، شاهد كوروتكوف الأيدي الممدودة نحوه.وكتلة اللهب التي خرجت من فم كلسونير باتجاهه. لجّة الشمس أوحت لكوروتكوف بما جعل روحه تتوثب وتمتلئ، أطلق صرخة نصر حادة وقفز طائراً إلى الأعلى، وللحظة انقطع تنفسه.بشكل غير واضح، غير واضح ابداً شاهد شهاباً بثقوب سوداء، كأنه ناتج عن انفجار ما، طار محاذيا له إلى أعلى، ثم شاهد بشكل واضح جداً كيف أن الشهاب سقط إلى الأسفل، أما هو نفسه فقد واصل ارتفاعه إلى أعلى إلى الشق الضيق من الزقاق، الذي اتضح أنه فوقه.ثم اصطدمت الشمس الدموية برأسه محدثة دوياً، وما عاد يشاهد شيئاً بعد ذلك. ■



قصص ألمانية

زيغفريد لِنتس

ت: د. نبيل الحفار

يعد زيغفريد لِنتس، منذ مدة طويلة، واحداً من أهم الأدباء الألمان، سواء في مرحلة أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية أم في الأدب المعاصر.

ولد زيغفريد لِنتس في 17. 3. 1926 في بلدة ليك Lyck في منطقة البحيرات المازورية في بروسيا الشرقية (بولونيا حالياً). بعد الإفراج عنه من المعتقل الإنكليزي لأسرى الحرب الألمان، ذهب إلى هامبورغ حيث درس في جامعتها الفلسفة والأدب الإنكليزي وتاريخ الأدب الألماني، وعمل بين 1950 – 1951 محرراً في جريدة «العالم»، تفرغ بعدها للكتابة الأدبية في هامبورغ. ومع روايته الأولى «كانت الصقور في الجو» نجح الكاتب في كسب النقد والقراء إلى صفه. وحتى اليوم ما زال أدب لنتس يتميز بربط المصائر الإنسانية بالقضايا الاجتماعية الراهنة، من دون إغفال حاجات دوائر واسعة من القراء، على الرغم من طموحاته الأدبية الجلية.

تحمل معظم أعمال لنتس طابعاً نقدياً (كما في روايته «رجل في التيار» 1957 أو «خبز وألعاب» 1959 التي تعد من الروايات الألمانية القليلة الناجحة التي تناولت موضوعاً من عالم الرياضة.) بما في ذلك المرحلة النازية خلال الرايخ الثالث. وتعد رواية «ساعة ألمانيا» من أهم نجاحاته حتى على الصعيد العالمي، يسرد فيها الشاب زيغي يبس

قصة والده، وهو شرطي من شمالي ألمانيا، اعتبر واجبه الحياتي خلال المرحلة النازية مراقبة صديقه نانزن الذي منعته السلطة من ممارسة الرسم. وتعتبر هذه الرواية حتى اليوم بمنزلة الفضح الأعمق تأثيراً لمفهوم الواجب القذر تجاه السلطة، وفهمت من قبل كثيرين كمعالجة فنية تحرر الإنسان من قيود هذا المفهوم السائد.

بعد «ساعة ألمانيا» تتالت الروايات الكبرى: «القدوة» 1973، «متحف الوطن» 1978، «الخسارة» 1981، «ساحة التدريب» 1985، «العصيان» 1994، والتي رفعت لنتس إلى مصاف كبار الروائيين الألمان المعاصرين مثل هاينريش بُل وغونترغراس ومارتين ڤالزر. يشمل إبداع لنتس الأدبي جميع الأجناس الأدبية، فقد كتب للمسرح «عصر الأبرياء» 1961 وللإذاعة مسرحية «تفتيش البيت» 1967، ومقالات جمعت ونشرت عام 2001 بعنوان «تكهنات حول مستقبل الأدب». ويعد لنتس في نظر كثيرين من القراء أحد معلمي القصة القصيرة ولا سيما في مجموعاته ذات الطابع الساخر مثل «رقيق مثل زليخة» 1955، و«حكايات ليمَن» 1964، أو «روح ميرابل» 1975.

ترجمت أعمال لنتس في ثلاثين بلداً إلى اثنتين وعشرين لغة، وقد بلغ مجموع طبعاتها ما يقارب 20 مليون نسخة. وقد حصل الكاتب على كثير من التكريمات والجوائز على أعماله الأدبية، منها: جائزة غِرهارت هاوپتمَن، وجائزة توماس مَن، وجائزة السلام لتجارة الكتب الألمانية، وجائزة بَڤاريا الأدبية، وجائزة غوته من مدينة فرانكفورت على الماين، إضافة إلى اعتباره منذ 2. 12. 2004 مواطن شرف في ولاية شلزڤيغ – هولشتاين. وقد ركزت هذه الجوائز على فرادة أدب لنتس وأبرزت دور التزامه الذي لا يتزعزع على الصعيد السياسي الاجتماعي الاقتصادي.

(1)

المرشد النفسي

ألحقوني بمكتب فِنْتسِل فيتْكو المرشد النفسي في مجلتنا معاوناً له. لم يسبق لي أن عملت لإنسان كما لفنتسل فيتكـو. شعره قصير أسود، عيناه توحيان بالتأمل العميق، وفمه وابتسامته الدائمة تشعرانك بالطيبة، وعلى وجهه كله الأشبه بالعجينة يسود تعبير غامض بالطيبة، وبهذه الطيبة كان يمارس عمله. بصبر يرافقه مشروب الجن والطيبة كان يقرأ آلاف الرسائل التي كان يحملها المراسل لاهثاً إلى مكتبه: رسائل المهمومين والوحيدين والباحثين عن النصح. لا يمكن لأحد أن يقدِّر وزن الرسائل، الوزن الحزين للرسائل التي يوجهها القراء إلى فنتسل فيتكو. كانوا يكتبون له عن كل همومهم ومشاكلهم الميئوس منها وعن رغباتهم، وكان دائماً جاهزاً بنصائحه. كان يعرف كيف يجيب على سيدة لا أصدقاء لها، وكيف يواسي ربة بيت يأكل زوجها ليلاً من البراد. ويقرر من دون مراجعة ما إذا كان على الإنسان أن يتزوج حبيبة شبابه: لم يسبق لقارئ طرح عليه سؤالاً أن خرج خاوي الوفاض، كالسكرتيرة غير المتأكدة مما إذا كان يجوز أن يوصلها رئيسها بسيارته إلى بيتها؛ وكالشاب الذي لم يرفع حمواه الكلفة معه أثناء مخاطبته حتى الآن وكالأرملة التي منعتها ابنتها الطموحة والعنيدة من تناول الكريمة، جميعهم دون استثناء كانوا يحصلون منه على مواساة شخصية إضافة إلى النصح. لم يكن ثمة ما يفوت فنتسل فيتكو أو يغض النظر عنه: كان قادراً على اتخاذ القرارات بشأن كل ما يوجد تحت الشمس أو على تقديم المواساة أو تهدئة الخواطر. كان يجمع ما بين الأواصر المتفرقة ويبعد الهموم الضاغطة، ويضيف البشاشة في أجوبته إلى الرسائل التي تفتقر إليها. وحين يعجز الجميع عن تقديم النصح كان فنتسل فيتكو يتقدم به معتمداً على الصبر والجن والطيبة.

لقد سُمح لي بمساعدته، أنا وسكرتيرتنا إلزا كوسولايت: كنا ننظر إليه بإعجاب وهو يسحب إلى غرفته صندوق الرسائل المحزومة بالخيطان، ثم وهو يركع ليفك الخيطان، فيما وجهه الطيب محني بعمق، غارقاً في الأحلام فوق محتواها.

كان الإعجاب أقل ما يمكن أن نظهره تجاهه. عندما كان يلقي علينا التحية كنا نشعر بسعادة دافئة، وبفرح حار عندما يطلبنا إليه.

منذ اليوم الأول لعملي معه طلبني إليه، دعاني للجلوس بكل احترام، عرض علي مشروب الجن في فنجان الشاي وتفحصني مطولاً بطيبته الغامضة:

«اسمع أيها الفتى.» قال فجأة.

«نعم»، أجبت.

«سأكلفك بمشوار من أجلي أيها الفتى. يمكنك الذهاب مشياً، فالمكان ليس بعيداً. لن تفعل شيئاً سوى تسليم رسالة إلى مسكني القديم.»

«بسرور»، قلت، «بكل سرور.»

«أعطاني الرسالة وانطلقت – كانت سنواتي الأولى في تعلم المهنة صعبة. ومن دون تلكؤ بحثت عن الشارع ثم عن البناء الذي كان فيلا هادئة وكئيبة حيث سكن فنتسل فيتكو سابقاً. ضغطت الجرس، انتظرت ثم ضغطته مرة ثانية، فتناهى إلي صوت خطوات خفيفة مترددة، ثم سمعت صوت سحب سلسلة الأمان وفُتح الباب بحذر. وقفتْ في الفتحة امرأة عجوز نحيلة، وعلى وجهها الأشبه بوجه عصفور صغير بدا الاستياء من مشقة نزول الدرج، سألتني عن سبب الإزعاج:

«رسالة»، قلت.

نظرت إلي بدهشة.

«رسالة من السيد فيتكو.»

مدت يدها، أخذت الرسالة بسرعة، مزقت الغلاف وبدأت تقرأ. ورغم أن وجهها كان منكساً رأيت عليه تعبير ازدراء واضح واحتقار وقور وحقد نبيل: لم تنه قراءة الرسالة. رفعت رأسها، كوّرت الرسالة في يدي وقالت:

«خذ. كان بوسع هذا المتشرد أن يوفر على نفسه إعلان الإخلاء، فقد طردناه مسبقاً.»

نظرت إليها مبهوتاً، وبرعب العاجز قلت لها:

«لكن هذه الرسالة من فنتسل فيتكو.»

«رأيت ذلك»، قالت وتابعت: «ونحن سعداء لأنه قد اختفى من هذه الدار.»
أغلقت الباب. سمعت خطواتها الخفيفة المترددة وسمعت باباً يُصفق في الدار. استدرت على عقبي حائراً وعدت إلى مكتب المجلة.
أعطيت الرسالة لفنتسل ڤيتكو، ابتسم عندما أمسكها بيده، ابتسم بكل غموض طيبته ثم ملّسها أخيراً بالمسطرة بعناية ووضعها في جيبه العلوي، فرسائل المهمومين أكثر أهمية ولا يجوز أن تنتظر. كان قد جمع بعضها أمامه وطلب إلـزا كوسولايت وأملى عليها أجوبة عموده في المجلة: كيف على المرأة أن تتصرف في حال خيانة الزوج، كيف يمكن لفتاة شابة أن تعزي نفسها عن ولادتها بقدمين كبيرتين، ما هي الأمور الممكن القيام بها لمواجهة جَدة متطيرة. أصغينا إلى صوت إملائه الناعم، وأمعنا التفكير بطريقته في إدارة العالم وتحقيق الرغبات الجوهرية. بعينين مغمضتين وهو يرتشف الجن من فنجان الشاي كان يملي النصيحة تلو الأخرى من أجل خير العصر.
وبعد أن نضح بكل ما عنده من مواساة وإرشاد طلبني إليه ثانية.
«يا فتى» قال، «بإمكانك أن تؤدي لي خدمة. هاك هاتين العلبتين لابني، فيهما ألعاب، أشياء صغيرة تجلب الفرح: بإمكانك إيصالهما إليه.»
«بسرور» قلت، «بكل سرور».
«صغيري يقيم في السكن الداخلي في الضاحية»، قال وتابع: «يمكنك أخذ القطار إلى هناك، وسأدفع لك المال بعدئذ.»
«سأسافر إلى الضاحية بكل سرور»، قلت.
ركز عينيه علي، نظر إلي بحب وتأمل، ناولني العلبتين وصرفني.
بانشراح ركبت القطار إلى الضاحية المحاطة بالغابات، حيث يقع السكن الداخلي على منحدر هضبة عالية تطل على النهر: رأيته أمامي يتلألأ بالبياض محاطاً بسور. اقتربت منه على طريق مفروشة بالحصى، تجاوزت غرفة البواب، عبرت شرفة الاستراحة حيث انتشر التلاميذ معرضين أجسامهم للشمس، إلى أن وصلت إلى غرفة الشؤون الإدارية. سلمت العلبتين إلى رجل أعرج يرتدي ثياباً جيدة، فأخبرني بأنه سيعمل على إيصالهما فوراً إلى ابن فنتسل ڤيتكو مباشرة: اطمأنيت وغادرت الغرفة. ولم أكد أبلغ غرفة البواب ذات الجدار الزجاجي حتى لحق بي فتى مضطرب مقترباً

بخطوات سريعة والعلبتان تحت إبطيه. كان أشقر الشعر، سد الطريق أمامي بذراعيه، مدَّ إلي العلبتين وقال:

«هاك، خذ. أعدهما إليه.»

«لكنهما من أجلك»، قلت مؤنباً: «من أبيك»

«لهذا تحديداً»، قال: «ارمهما في وجهه، لا أريد شيئاً منه. وعليه أن لا يزورني هنا بعد الآن»

«هل اسم عائلتك ڤيتكو؟» سألته.

«نعم»، قال وتابع: «للأسف. أعد له هذه الأشياء»

أخذت منه العلبتين متردداً، بقيت واقفاً أنظر إلى الصبي الذي اختفى بسرعة، بل بسرعة كبيرة من دون أن يلتفت إلى الوراء ثانية. أردت هذه المرة أن أنفذ مهمتي، لم أرغب أن يخيب أمل ڤنتسل ڤيتكو، ولهذا سلمت العلبتين للبواب الذي وعدني بإيصالهما إلى المرسل إليه.

تمكنت بهذه الطريقة من أن أوفر على ڤنتسل ڤيتكو ألم الشعور بالرفض، فلن يحتاج للانشغال به ويبقى متفرغاً لرسائل المهمومين الذين لديه لهم جميعهم ما يقوله وما ينصحهم به.

وبالصبر والجن والطيبة الغامضة كان يغرف الحكمة المفيدة من بئر روحه الذي لم ينضب، مما زوَّد ڤنتسل ڤيتكو بالنصح المخفِّف للآلام لكل ما يصله من رسائل، مثل: ما إذا كان على كلٍ من الزوجين أن يمضي إجازته وحده، وما إذا كان يجوز تصغير فم كبير بالمكياج، وما إذا كان على المرأة أن تكون متساهلة أم تقطع رأس القط من لَيلة العرس: جميع أسئلة العصر الجوهرية كانت حلولها متوافرة عند ڤنتسل ڤيتكو مرشدنا النفسي. كان يحق لكل من يتوجه إليه أن يأمل بأن ڤيتكو سينضح بكل ما فيه إيثاراً للآخرين.

أما أنا فلم تسنح لي الفرصة إلا لأن أنضح من أجله: فكنت سعيداً بحمل الرسائل إلى مكتبه، وأشتري له الجن بكل سرور وأغسل الفناجين المستخدمة، وعندما كان يطلب مني إيصال رسائله الخاصة كنت أنفذ المهمات بكل طموح. فكما كان يضحي من أجل الآخرين كنت أضحي من أجله.

ولهذا لم أشعر بغمٍ عندما رجاني ذات يوم بعد انتهاء الدوام أن أسلم رسالة إلى حانة، بل خطوت على الطريق سعيداً. كانت الحانة في قبو عمارة واسع وخالٍ،

بأرضية إسمنتية وطاولات مفروكة بورق الزجاج. لم يكن في الحانة أحد غيري، تقدمت إلى البار الملمّع وانتظرت، تجشأت، وعندما لم يأت أحد قرعت كأسين ببعضهما، عندها ظهرت من وراء ستارة بنية اللون امرأة جميلة ومتعبة بظلال حادة تحت عينيها. توجهت بمئزرها الأبيض إلى وراء البار ورفعت يدها إلى صنبور البيرة، لكني أشرت إليها أن لا.

ناولتها الرسالة قائلاً: «لك.»

تناولت الرسالة، قربتها من مصدر النور وقرأت اسم المرسل، وفجأة تجمد وجهها وتبدت عليه مرارة قديمة، مزقت الرسالة من دون أن تقرأها ووضعت المزق في جيب مئزرها.

«أنا آسف»، قلت بصورة عفوية.

«لا بأس» قالت وتابعت: «الأمر سيمضي، بل لقد مضى.» وتغرغرت عيناها المكدودتان بالدمع.

«أيمكنني أن أفعل شيئاً؟» سألتها.

هزت رأسها نفياً.

«لا»، قالت: «لم يعد بالإمكان فعل أي شيء، فقد انتهى كل شيء. أخبر زوجي بأني قدمت طلب الطلاق. لا تخبره بأكثر من ذلك.»

«أنا أعمل عنده» قلت.

«يؤسفني ذلك»، قالت واستدارت ببطء، ويدها في جيب مئزرها، توجهت نحو الستارة البنية وسحبتها جانباً. رأيت كتفيها ترتجفان.

غادرت الحانة بهدوء وصعدت الدرجات الإسمنتية النظيفة، كان الطقس في الخارج عاصفاً وبدأت أشعر بالبرد. مشيت باتجاه مكتب المجلة. كان الطابق العلوي لا يزال مضاء، ففنتسل فيتكو كان ينتظرني، إذ أراد الحصول على الجواب مساء هذا اليوم. عندما دخلت عليه كان جالساً أمام كومة من الرسائل وفنجان جن، والنظرة الأولى التي واجهتني عند دخولي كانت حادة وقاسية، قاسية لدرجة أني ارتعبت، ولكن سرعان ما اختفى عن وجهه هذا التعبير لتغطي الطيبة مكانه، الطيبة الغامضة التي كان ينصح عبرها جميع المهمومين في العالم ويساعدهم.

«ما الأمر يا فتى»، سألني: «ما الذي جرى لك؟»

«أظن لا شيء»، قلت.

«هل سلمت الرسالة؟»

«نعم»، أجبت.

«وهل أحضرت لي شيئاً معك؟»

«الطلاق»، قلت: «لقد قدمت زوجتك طلب الطلاق.»

برق في عينيه بسرعة نوع من الرضا، أو تنهيدة ارتياح، لكنه سرعان ما ضبط نفسه، أشار إلى كومة الرسائل أمامه وقال بلطف:

«إنها ما تزال تنتظرني يا فتى. جميعهم ينتظرون أن أقول لهم شيئاً. هناك كثير من الناس بحاجة إلى مساعدة، ولا أستطيع أن أخذلهم.»

وغرق عميقاً وحالماً في دراسة الرسائل، أما أنا فقد غادرت. نزلت الدرج بهدوء وأنا أفكر بالغد، وانتابني شعور كمن سقط بوجهه في كومة رماد...



(2)

تلك الليلة في الفندق

أخذ المناوب الليلي في الفندق يمر برأس أصبعه ذي الظفر المقروض على السجل وهو يرفع كتفيه متأسفاً، ملتفتاً بجذعه نحو اليسار بحيث كان قماش بذته الرسمية ينشدّ تحت إبطه بصورة خطيرة.

«هذه هي الإمكانية الوحيدة»، قال وتابع: «ففي مثل هذا الوقت المتأخر لن تحصل على غرفة منفردة في أي مكان. أنت حر طبعاً أن تسأل في فنادق أخرى. لكني أقول لك منذ الآن إنك عندما تعود إلينا خاوي الوفاض، لن يكون بوسعنا خدمتك. فالسرير الفارغ في الغرفة المزدوجة والذي لا تريد قبوله – لا أدري لأية أسباب – سيكون قد شغله رجل متعب آخر.»

«طيب»، قال شقام وتابع: «سآخذ السرير. ولكن، أرجو أن تفهمني، أرغب في معرفة شريكي في الغرفة؛ ليس حذراً، بالتأكيد لا، فليس لدي ما أخاف عليه. هل شريكي موجود؟ يمكنني أن أقول شريكي عمن سأقضي معه الليلة أليس كذلك؟»

«نعم، إنه موجود ونائم؟»

«نائم»، كرر شقام. طلب استمارة التسجيل، ملأها، ناولها للمناوب الليلي ثم صعد.

تباطأت خطوات شقام لا إرادياً عندما اقترب مِن باب الغرفة التي تحمل الرقم الذي ذُكر له. قطع تنفسه على أمل سماع أصوات قد تصدر عن الغريب في الداخل، ثم انحنى باتجاه ثقب المفتاح. كانت الغرفة معتمة. وفي تلك اللحظة سمع خطوات تصعد الدرج، وكان لا بدّ له من أن يتصرف. بوسعه مثلاً أن يغادر كمن تاه بين الدهاليز. والحل الآخر هو أن يدخل الغرفة التي أجيز له دخولها والتي ينام رجل في أحد سريريها.

أغلق شقام باب الغرفة وراءه، قفله ثانية وبحث بكفه عن مفتاح النور، لكنه توقف فجأة، إذ سمع صوتاً إلى جانبه، فاستنتج أن السريرين بقربه مباشرة. كان الصوت عميقاً وحازماً.

«قف! لا تشعل النور. رجاء من أجلي اترك الغرفة معتمة».

«هل كنتَ بانتظاري؟» سأل شڤام مرعوباً؛ ولم يتلق جواباً عن سؤاله. وبدلاً من ذلك قال له الغريب:

«لا تتعثر بعكازيَّ، واحذر أن تقع فوق حقيبتي المنتصبة في وسط الغرفة تقريباً. سأرشدك حتماً إلى سريرك: امشِ ثلاث خطوات إلى جانب الجدار ثم انعطف نحو اليسار وامشِ ثلاث خطوات أخرى، وعندها ستلامس عارضة السرير.»

انصاع شڤام: وصل إلى سريره، خلع ثيابه وانسل تحت الغطاء. كان يسمع تنفس الآخر وشعر بأنه لن ينام من فوره.

وبعد برهة قال متردداً: «بالمناسبة، اسمي شڤام.»

«أها.» قال الآخر.

«نعم.»

«هل أتيت لتحضر مؤتمراً؟»

«لا. وأنت؟»

«لا.»

«لتجارة؟»

«لا، لا علاقة لي بالموضوع.»

«ربما كان سبب قدومي إلى المدينة هو الأغرب بين سائر الناس.» قال شڤام. سُمعت من المحطة المجاورة حركة قطار، فارتجت الأرض واهتز السريران اللذان ينام فيهما الرجلان.

«أجئت إلى المدينة كي تنتحر؟» سأله الآخر.

«لا»، أجاب شڤام «هل يبدو علي ذلك؟»

«لا أعرف كيف تبدو، فالغرفة معتمة.» قال الآخر.

وبصوت فرح يشوبه الخوف شرح شڤام قائلاً: «أعوذ بالله. عندي ابن، يا سيد... (لكن الآخر لم يذكر اسمه)، ولدٌ مسكين، وبسببه سافرت إلى المدينة.»

«هل هو في المستشفى؟»

«ولماذا؟ إنه في صحة جيدة، قد يكون شاحباً قليلاً، ممكن، لكنه عدا ذلك في تمام الصحة. أردت أن أخبرك عن سبب وجودي أنا هنا، عندك في هذه الغرفة. وكما

ذكرت، الأمر مرتبط بابني الصغير، فهو بالغ الحساسية مثل زهرة الست المستحية التي تنغلق على نفسها لمجرد سقوط ظل عليها.»

«إذن، فهو في المستشفى.»

«لا»، صاح شقام، «قلت لك إنه صحيح البنية من جميع النواحي. لكنه معرض للخطر، هذا الصبي الصغير له روح شفافة، وهي ما يشكل الخطر عليه.»

«ولماذا لا ينتحر؟» سأله الآخر.

«ما هذا الكلام، إنه مجرد صبي غير ناضج بعد في مثل عمره! لماذا تسأل مثل هذا السؤال؟ لا، سبب تعرض ابني للخطر هو كالتالي: كل صباح عندما يذهب إلى المدرسة – وهو بالمناسبة يذهب إليها وحده – عليه كل صباح أن يقف عند الحاجز منتظراً عبور قطار الصباح. يقف الصبي الصغير هناك ويلوِّح، يلوح بيديه بقوة وودٍ ويأس.»

«وماذا بعد؟»

«بعدها»، أجاب شقام، «يتابع طريقه إلى المدرسة، وعندما يعود إلى الدار يكون مضطرباً ومرتبكاً، ويبكي أحياناً. لا يكون قادراً على كتابة واجباته المدرسية، ولا يرغب في اللعب ولا في الكلام: وقد مضت شهور وهو على هذه الحال، يومياً. وأشعر أني سأفقد الصبي نتيجة لذلك!»

«وما سبب سلوكه هذا؟»

«اسمع»، قال شقام، «الأمر غريب: فالصبي يلوِّح بيده، وبما أنه ينظر إلى القطار بحزن، فلا أحد من الركاب يرد على تلويحته بمثلها. وهذا يؤثر في صميم قلبه، بحيث بدأنا – زوجتي وأنا – نخشى عليه كثيراً. إنه يلوِّح وما من مجيب. لا يمكن طبعاً أن تجبر المسافرين على ذلك، ومن العبث والسخف أن تصدر أوامر بهذا الصدد، ولكن...»

«وأنت يا سيد شقام تريد أن تمتص حزن ابنك بأن تركب قطار الصباح وتلوِّح لصغيرك؟»

«نعم»، قال شقام، «نعم.»

«بالنسبة إلي»، قال الغريب، «الأطفال لا يهمونني في شيء. أنا أمقتهم وأتجنبهم، فبسببهم، إذا توخى المرء الدقة، فقدت زوجتي. لقد ماتت مع الولادة الأولى.»

«يؤسفني ذلك»، قال شقام ونصب كوعه ليسند رأسه بكفه على الوسادة، غمر جسده دفء لطيف وشعر بأنه أصبح قادراً على النوم الآن.

«ستأخذ القطار باتجاه كورتسْباخ أليس كذلك؟» سأله الآخر.

«نعم.»

«أليس هناك ما يقلقك في ما أنت مقدم عليه؟ بصراحة: ألا تخجل من نفسك بأنك تخدع ابنك الصغير؟ فما ستقدم عليه، وعليك الاعتراف بذلك، هو خدعة صريحة، عملية غش.»

انتفض شقام قائلاً: «كيف تسمح لنفسك بهذا الكلام يا رجل، بل كيف خطر ببالك أساساً!» ترك رأسه يسقط على الوسادة، سحب الغطاء فوقه، بقي لفترة يدير الأفكار في رأسه إلى أن غفا.

عندما استيقظ صباحاً تبين له أنه في الغرفة وحده. نظر إلى الساعة وارتعب، فحتى انطلاق قطار الصباح، لم يبق أمامه سوى خمس دقائق، ويستحيل أن يلحق به الآن.

وصل إلى داره بعد الظهر محطماً وخائب الأمل، إذ لم يكن بوسعه قضاء ليلة أخرى في المدينة.

فتح ابنه له الباب، وكان سعيداً، بل يطفح فرحاً، رمى نفسه عليه وهو يضرب بقبضتيه على فخذي أبيه صائحاً:

«لقد لوَّح لي أحدهم، ولفترة طويلة.»

«بعكازه؟» سأله شقام.

«نعم بعصاه، ثم ربط منديله حول العصا وأبقاها ممدودة من نافذة القطار إلى أن غابت عن ناظري.» ■

صحراء

حصة منيف



«صحراء» هو عنوان للرواية الأشهر للكاتب الفرنسية «لوكليزيو» Le Clezio الذي فاز بجائزة نوبل للآداب. ليست هذه الرواية هي عمله الأخير بل نشرت في عام 1980. وعلى الرغم من أنه كان قد أصدر أعمالاً عديدة قبل ذلك إلا أن رواية «صحراء» هي التي ثبّتت له موقعاً مرموقاً في عالم الرواية العالمية ولكن لماذا نتحدث عن هذه الرواية الآن وقد كتبت قبل عشرين عاماً؟

الواقع أن الرواية ترجمت إلى الإنجليزية مؤخراً. وعلى الرغم من أن «لوكليزيو» فاز بأهم جائزة أدبية عالمية إلا أن لم يكن معروفاً إلا للقلة من غير قراء الفرنسية. فهو شخصياً يميل إلى الاعتزال ويعيش حياته متنقلاً بين بلدان عديدة ويركز في أعماله على أقوام حاربتهم وهمشتهم الحضارة الغربية الحديثة.

نشر «صحراء» بالإنجليزية قوبل باهتمام يصل إلى درجة الدهشة لدى النقاد في الولايات المتحدة. وفي هذا النطاق نشرت صحيفة «نيويورك تايمز» في

ملحقها الأسبوعي لآخر الإصدارات مقالاً حول الرواية نثرية «الإليزابيث هيوز» (Elizabeth Hews) تقول فيه: «كان حضور «لوكليزيو» ضعيفاً إلى أقصى درجة قبل منحه جائزة نوبل. وقد يذكر القراء، أو لا يذكرون ذلك الشاب الوسيم الذي يحمل جنسيتي فرنسا وجزيرة «موريشيوس». وهي جزيرة في المحيط الهندي كان لوالديه علاقة وثيقة بها. فقد كانت مستعمرة فرنسية ثم استولت عليها بريطانيا في عام 1810. ولد لوكليزيو في مدينة نيس بجنوب فرنسا في عام 1840. وحين كان في الثامنة من عمره انتقلت العائلة إلى نيجيريا حيث أوفد والده ليعمل طبيباً هناك إبان الحرب العالمية الثانية. نشأ إذن في مجتمعات متعددة وكان يتقن اللغتين الفرنسية والإنجليزية، وتنقل في مراحل دراسته بين فرنسا وبريطانيا إلى أن نال درجة الدكتوراه التي تناولت التاريخ المبكر للمكسيك. كما درس في جامعات متعددة في كلٍ من بانكوك (عاصمة تايلاند) ومدينة مكسيكو بالإضافة إلى مدن أميركية مثل بوسطن وأوستن ونيويورك وأماكن أخرى كثيرة.

بدأ لوكليزيو يكتب في الفترة التي تلت موجة الوجودية والرواية الحديثة. وقد حاول أن يرتقي بالكلمات فوق المستوى المتدني للغة اليومية، كانت كتاباته الأولى تعالج الأزمة وحالة الاضطراب والفزع التي تسود في المدن الغربية الرئيسية كما تصورها مجموعة القصص القصيرة التي نشرها في البداية وتحمل عنوان «الحمى والطوفان». وفي نهاية السبعينيات عاد «الوكليزيو» الذي يعرف بلدان عديدة، كما أسلفنا، عاد لممارسة عادته السابقة وهي السفر لاستلهام موضوعات جديدة لكتاباته واستكشاف أماكن قصية وحضارات بدائية.

روايته «صحراء» تحوي مشاهد هائلة تصور ثقافية ضائعة في صحراء الشمال الإفريقي يقابلها تصوير لأوروبا من منظور مهاجرين غير مرغوب بهم. الشخصية الأولى في الرواية هي عاملة جزائرية مهاجرة اسمها «لالا» وهي تمثل نقيضاً لبشاعة ووحشية المجتمع الأوروبي.

تقول «إليزابيت هيوز» في مقالها بنيويورك تايمز: يعتبر نشر رواية «صحراء» في الولايات المتحدة حدثاً إذ إنه يقرّب أحد أبرز الكتاب الفرنسيين لجمهور

القراء الإنجليزية. فهي رواية غنية، لاذعة، شاعرية، استفزازية تعالج قضايا شاملة ذات أبعاد تاريخية واسعة..

وهي تتميز ببراعة فائقة، ولذا فهي تُظهر بجلاء جوهر قدرات «لو كليزيو»، إذ تعالج قضايا ما تزال قائمة حتى الآن بعد ثلاثين سنة من كتابتها، بما فيها ميراث وانعكاسات العهود الاستعمارية. يجدل الكاتب قصتين تمتدان على مدى القرن العشرين بكامله. فهي تعالج قصة المرحلة الأخيرة من حياة «الطوارق»، وهم المحاربون الصحراويون الذين يطلق عليهم مسمى «الرجال الزرق» حيث عمل الجيش الاستعماري الفرنسي على دفعهم إلى خارج أراضي أجدادهم في شمال إفريقيا كما ساهم في ذلك وما اصطلح على تسميته «بالنظام الجديد». أما القصة الثانية فهي تعالج بالمقابل عذابات الأجيال اللاحقة من سكان هذه الصحراء الذين اصطادتهم المشاريع ومدن الصفيح والأكواخ في مدن طنجة (في أقصى غرب المغرب العربي) ومرسيليا الفرنسية.

الشخصيات الرئيسية في الرواية هي «نور»، ذلك الفتى قوي البنية الذي يرتحل شمالاً عبر الصحراء الغربية في قافلة من قبائل البربر الرّحّل، وشابة يتيمة حالمة نحاسية اللون،وهي لالا التي تنحدر من قبائل الطوارق. أصولها هذه تساعدها على تحمل مصاعب الحياة التي يعيشها المهاجرون في سبعينيات القرن العشرين.

هنالك شخصيات ثانوية تاريخية مثل «الشيخ محمد العيدين» الذي يوقره شعبه بينما يعتبره الفرنسيون المتعصبون بمثابة شيطان رجيم، وكذلك شخصيات أخرى وكأنها من الحكايات الشعبية مثل «الحاربافي»، وهو راعٍ أخرس ولكنه يستطيع التواصل مع الحيوانات، ونعمان الصياد العجوز الذي يروي للبطلة «لالا» حكايات تتسم بالحكمة. غير أن القوة المهيمنة في صحراء هي الأرض نفسها. ولهذا فإن خلو العنوان من «أل التعريف» يوحي فيما يبدو بأن تلك الأراضي، بصخورها المثلّمة، وحرّها اللاهب، وكثبان رمالها التي تتابع دون انقطاع، وموجات مساحة لا نهاية لها، كل هذا ليس مجرد مسرح للأحداث، بل هو مملكة، ملاذ وحالة ذهنية.

تمضي «صحراء» الهوينا في سردها، كما تقول هيوز، مبتدئة برحلة متعرجة شاقة عبر الصحراء، وبلغة «لوكليزيو» الخاصة. الوصف دقيق، تفاصيل معاناة الناس، المشاهد المتكررة للسماء، والطيور، والريح، والنور.

موجات طويلة من السرد تستهدف إشباع نهم القارئ والهيمنة عليه وكأنها الموسيقى. والتكرار في السرد متعمد ومتوتر يضفي جواً إيقاعياً. والاستعارات تستهدف التنوع وإثارة الأفكار فهو يقول:

«يمضي الرجال إلى الصحراء وكأنهم سفن تركب البحر، لا يعلم أحد متى يعودون». لوكليزيو، كما تقول هيوز، يكتب عن بشر قريبين من الأرض والبحر، وكل قصصهم تنبع منهما. والرواية تحكي بدورها ملحمة فسيحة تتغنى بالطبيعة وقوّتها التي تمد سكان الأرض بأسباب الحياة. العلاقة بين الأرض وكل مخلوقاتها، من بشر ونبات وحيوانات وحشرات ظلت هي الموضوع المفضل لدى «لوكليزيو» في جميع أعماله. «لالا» بطلة الرواية تهرب من حقائق حياتها القاسية كمهاجرة إلى فرنسا لتسكن العالم الصوفي لأجدادها الطوارق، عالم تغذيه صور من الرياح المدوّمة والرمال المتلألئة. وتواصلها مع «السر»، روح المحارب من الطوارق إنما هو عبارة عن حلم يأتيها من بعيد، لمعان الصحراء في عينيْ لالا إنما يفسّر نجاحها كعارضة أزياء عالمية تحمل اسم «حواء» - عملٌ ما تلبث أن تهجره إلى غير رجعة على الرغم من نجاحها لتعود إلى حيّها في مدينة طنجة المغربية حيث تنجب طفلها.

لوكليزيو راوية استثنائي للحكايات، كما تقول هيوز، قد يعتبر صعباً وغير قابل للتصنيف. ألّف ما يزيد عن أربعين كتاباً منها القصصية والسردية، شكلتها جميعاً جذوره المختلطة وتجواله في بقاع مختلفة من الكرة الأرضية. فقد ولد، كما ذكرنا، في فرنسا لأبوين ينتميان لعائلة عاشت منذ أجيال في جزيرة موريشيوس في المحيط الهندي. وترعرع وهو يفكر على الدوام بأن هنالك موقعاً آخر يجسّد ما يمكن أن يعتبره وطناً له. وهو يكتب من تجربة، بناءً على مشاهداته الشخصية دون أن يحاول توجيه رسالة معينة كما فعل الأديبان الوجوديان الفرنسيان «ألبير كامو» و«جان بول سارتر». وحينما نقرأ رواية

«صحراء» فإننا نتذكر «كامو» على الفور. فالوصف الغنائي للصحراء والبحر وصلابة الناس الفقراء، كما يجده القارئ في رواية «صحراء»، يذكره، أي القارئ، فوراً بكامو الذي كان قد فاز بجائزة نوبل قبل «لوكليزيو» بنصف قرن، كما يذكر بموقف كامو من الاستعمار والإرث الثقافي للجزائر. وشأن كامو كذلك فإن لوكليزيو يكتب استناداً إلى تجربته الخاصة وإلى ما يسميه «تناقض التجربة». ويقصد لوكليزيو بذلك التي واجهها كامو خلال حرب استقلال الجزائر حينما وجد نفسه غير قادر على الاختيار بين إيمانه بعدالة استقلال الجزائر وحبه لوطنه الأصلي، فرنسا. أما بالنسبة للوكليزيو فإن مأساة الجزائر، وذكرياته حول مجموعات السجناء الموثقين معاً بالسلاسل وهم يستخدمون لبناء حوض للسباحة في نيجيريا، وفترة السنوات الأربع التي عاشها مع قبائل «الأمبيرا» من الهنود الحمر في بنما، كل هذه إنما تكمن وراء مواقفه المتعاطفة مع بلدان العالم الثالث، وتقمّصه لشخصيات «الرجال الزرق» (الطوارق) وللثقافات الوطنية للشعوب المحلية. إن ما يكتبه هو، في الواقع، خلاصة الصور والانطباعات الذهنية التي جمعها من كل مكان. وكما قال في إحدى مقابلاته: «كتبي هي أكثر ما يشبهني».

تقول إليزابيت هيوز إن لدى «لوكليزيو» عنصراً تبشيرياً إلى جانب عنصر التمرد، فهو يحاول أن يتفلّت من قيود القصّ واللغة ليصور عالماً أوسع. وكما وصفته شهادة هيئة جائزة نوبل فإنه يحاول استكشاف إنسانية تتجاوز الحضارة القائمة حالياً. إنه ناقد للحضارة الغربية المعاصرة وعقلانيتها، ولذلك الانفصام بين الإنسان والميثولوجيا. إنه يصوّر الصراع بين الطبيعة وبين المدن الحديثة.

ينفجر في «صحراء»، كما تقول الكاتبة، غضب في أسلوب تصوير الكاتب للمناطق المسحوقة في مدينة مرسيليا، وللناس الضائعين الذين حملهم الفقر إلى فرنسا، «أناس ليسوا على قيد الحياة لأنهم لا يتركون أثراً يدل على أنهم وجدوا على ظهر البسيطة».

لوكليزيو الذي يحمل جوازي سفر فرنسا وموريشيوس ويقضي جزءاً من السنة في نيو مكسيكو ينظر إلى نفسه كإنسان منفي أيضاً ولا يجد وطناً له إلا في اللغة الفرنسية، كما تقول هيوز.

تظهر في كتابات «لوكليزيو» إذن تأثيرات واضحة وبارزة لثقافة الهنود الحمر حيث أقام لفترة طويلة في المكسيك وأميركا الوسطى، فقد غادر المدن باحثاً عن واقع روحي جديد بالنسبة له بين الهنود الحمر. كما قام بترجمة الأعمال الأساسية في إرث الهنود الحمر مما يدل على إعجابه بماضي المكسيك العظيم. ومنذ التسعينيات يتنقل لوكليزيو وزوجته جيميا بين «ألبيكيرك» في ولاية نيو مكسيكو الأميركية، وجزيرة موريشيوس ومدينة نيس الفرنسية. ■



أخبار أدبية..

هدى أنتيبا



«تومبوكتو»: مكتبة العرب الصحراوية

عشرات آلاف المخطوطات لا تزال مدفونة في رمال «تومبوكتو»: الحاضرة العربية ذات التاريخ العريق الواقعة على ضفاف نهر النيجر في جمهورية مالي.. وصفها المستشرق الفرنسي «رونيه كاييه» في يومياته عام 1830 لتعاد اليوم طباعتها مرفقة بتعليق البروفسور المالي «سالم ولد الحاج».. ألم تجتذب تلك المكتبة الصحراوية: اليونسكو وعشرات العلماء والباحثين الوافدين من أنحاء أوروبا وأمريكا الشمالية لاكتشاف أسرار «تومبوكتو» الدفينة؟

وهناك قرابة 20.000 مخطوطة ورقية وجلدية تختبئ في منازل تلك المدينة المعجزة وقرى ضواحيها.. فقبل خمسة قرون من الآن لم تسمع أوروبا بمكتشفات «غاليليو» عندما كان علماء «تومبوكتو» يرسمون خرائط فلكية ويكتبون فوق ورق مستورد من إيطاليا نصوصاً علمية وأدبية ودينية، إضافة لجلود الخراف وعظام الجمال.. تؤكد مخطوطات «تومبوكتو» أن القارة السمراء كانت تسهم في تطور الثقافة

والعلوم قبل خمسمائة سنة من الآن، وأنها صاحبة إرث مكتوب ومدون، وليست فقط ذات تراث شفهي.. ففي ظل إمبراطورية «السونغاي» التي بسطت نفوذها على منطقة نهر النيجر والصحراء المجاورة عرفت حواضر تلك البقاع عصراً ذهبياً توجته «تومبكتو» بروائعها المدونة في الطب والفيزياء والفلك والقضاء والعلوم الإنسانية: كالفلسفة والآداب العربية.. مما جعلها تنهض في مجالات فكرية وحرفية وصناعية كما يقول «رونيه كاييه» قبل أن تعرف أوروبا عصر النهضة.. ففي تلك المدينة اعتلت الفضة القصور لتكسو آجرها، وازدحم أكثر من 25000 طالب علم في جوامعها الجامعة.. أما أشهر أسرها فعملت في صناعة الكتب محلياً وتدوين المعارف والعلوم القادمة من الصين واليونان والهند وبلاد الأندلس؛ حملتها قوافل تجارة الذهب والعاج والفضة.. المزدهرة على ضفاف نهر النيجر آنذاك...

* * *

«كافكا» في براثن «إيستر» و«إيفا»

ترقد عدة مخطوطات غير منشورة لصاحبها «فرانز كافكا» في إحدى شقق تل أبيب اليوم.. شقة تملكها امرأة تدعى «إيفا» تمارس مهنة تهريب المخطوطات الأدبية.. لكن كيف وصلت تلك المخطوطات وتساوي وزنها ذهباً إلى «إيفاهوف» وتبلغ سن السابعة والسبعين؟

ولدت «إيفاهوف» في براغ.. وهي ابنة «إيستر» سكرتيرة «ماكس برود» صديق «كافكا» ومنفذ وصية هذا الأخير.. وصية وصلت إلى محاكم برليني وتل أبيب إثر التنازع على ملكيتها قبل انتقالها مع أرشيف «كافكا» إلى «ايستر هوف» علماً أن «فرانز» أوصى صديقه «برود» بتدمير هذا الأرشيف... «ويبذل الإسرائيليون جهوداً مضنية لتتويج «كافكا» كشاعر وروائي إسرائيلي من الدرجة الأولى، علماً أن صاحب «القصر» توفي قبل ثمانين سنة من ولادة إسرائيل» يقول «أولريخ رولف» مدير أرشيف الآداب الألمانية في «مارباخ» وتدّعي الشمطاء «إيفا» - مضيفة الطيران السابقة في «العال» الإسرائيلية - وقد احتجزت البلدية من شقتها التي تفوح منها رائحة القذارة 90 قطة وأربعة كلاب، علماً أنها لا تزال تحتفظ بأربعين قطة أخرى تنام بالقرب منها تطعمها طعاماً خاصاً - أن تلك المخطوطات من بنات أفكارها ولا

تنتمي لأرشيف «كافكا»... وكانت والدتها «ايستر» باعت عام 1988 مخطوطة رواية: «المحكمة» التي كتبها «كافكا» ـ بقيمة مليوني دولار لمدينة «مارباخ»، ويطالب الإسرائيليون استرجاعها على الرغم من رفض الطرف الألماني... أما «كافكا» فيعتبره الإسرائيليون بطل الحركة الصهيونية، وأثقل وزناً من «ثيودور هرتزل» و«فلاديمير جابوتنسكي» كما يقول «فابريس بليسكين» في تحقيقه الصحفي فوق صفحات مجلة «النوفيل أو بسرفاتور» الفرنسية.. ألم يطمح «كافكا» في سن الأربعين أي قبل وفاته بسنة عام 1924 إلى افتتاح مطعم في تل أبيب علماً أن والده كان يعمل قصاباً طيلة حياته؟!

ألم يصرح في أكثر من مناسبة بأنه يخطط للسكن فوق أرض فلسطين؟ ألا ينتمي هذا المولود عام 1883 في «براغ» للجماعات اليهودية وجالياتها الناطقة بالألمانية؟ فمنذ وفاة «ماكس» برود صديق «كافكا» عام 1968 والمشاحنات على أشدها بين مكتبة تل أبيب وبين آل الهوف أي بنات إيستر الثلاث.. «إيستر» عشيقة «ماكس» المؤتمن على تنفيذ وصية «فرانز»... وفي أواخر السبعينيات من القرن الماضي باع ورثة الناشر «شوكن» الإسرائيلي ـ وأشهرهم «آموس شوكن» مالك صحيفة «هآريتز» الإسرائيلية المعروفة ـ حقوق طباعة أعمال «كافكا» الروائية إضافة لعدة رسائل دونت بيد «كافكا» شخصياً.. وعندنا توفيت «إيستر هوف» عام 2007 كانت تملك في المصارف الإسرائيلية والسويسرية ملايين الدولارات.. فمن أين جاءت تلك الأموال؟ على الأرجح من الإتجار بالمخطوطات الكافكائية وسواها التي كان يملكها عشيقها «ماكس برود».. واستولت عليها «إيستر» لتودعها عند ابنتها «إيفا» وشقيقتها كما يقول التحقيق الصحفي..

* * *

فلاسفة من المتنورين...

«سليمان بشير دياغن» فيلسوف من السنغال درس في باريس قبل أن ينتقل إلى جامعة «هارفرد» الأمريكية ليغدو أستاذاً في جامعة «شيخ أنتا ضيوب» في دكار.. نشر مطلع العام الحالي دراسة حول «فكر برغسون وليوبولد سنفور ومحمد إقبال» ـ وصدرت عن «المركز الوطني للأبحاث العلمية» ـ بعد كتابه الحدث «الإسلام مجتمع

منفتح» عن دار «ميزون نوفّ ولاروز»... ويعمل حالياً أستاذاً في جامعة كولومبيا في نيويورك حيث يدّرس فلسفة «ابن رشد» و«ابن سينا» بعد جامعتي «شيكاغو» و«نورويست».. ينطلق البروفسور «سليمان دياغن» (وهو من مواليد 1955) ـ من القرن السابع للميلاد عندما كانت الفلسفة الناطقة بالعربية متأثرة بالفكر الهيلينستي، قبل أن ترسم هويتها الإسلامية، وتصبح عالمية في بلاد الأندلس وجيرانها.. وتتوقف كتابات «دياغن» عند الترجمة عن اليونانية وأهمية الثقافية العربية في إغناء التراث الإنساني الفلسفي والقضائي والعلمي والفني... ودور اللغة السريانية والمفكرين النسطوريين في نشر تلك المعارف في بلاد فارس وجيرانها.. كذلك تتناول دراسات «سليمان دياغن» التحديث الذي أدخله الشاعر المسلم الفيلسوف الهندي «محمد إقبال» (1877 ـ 1938) على الفلسفة ونشرت مؤلفاته باللغات الفارسية والهندية والأوردية.. وكان «إقبال» قد التقى «برغسون» في باريس عام 1932 ليتأثر كل منهما بالآخر كما ظهر في كتاباتهما التي تركت بصماتها في قصائد عراب الزنوجية «ليوبولد سيدار سنفور»...

* * *

شهادة حية

لأول مرة في تاريخ الحرب العالمية الثانية تصدر يوميات صحفي بريطاني عاش حصار «لينينغراد» كشاهد عيان وكمراسل لإذاعة الـ بي بي سي.. تابع المعارك مباشرة على أرض الواقع وعايش سكان تلك المدينة الروسية البطلة التي صمدت في وجه النازيين الغزاة.. ويحمل مؤلفه هذا عنوان:

«لينينغراد 1943» نشرته دار «تالانديه» وترجمه عن الإنكليزية إلى الفرنسية كل من «نيقولا وإيفيلين ويرث».. أما صاحب تلك اليوميات فيدعى «الكسندر ويرث»... ولد في روسيا وعاش طفولته في بطرسبورغ قبل ان يهرب إلى بريطانيا عام 1917 ليعود إلى تلك المدينة كي يجري فيها ريبورتاجاً لصالح الإذاعة البريطانية في أيلول 1943.. رافق الجيش الأحمر تموز 1944 خلال معاركه ضد الألمان ليستشهد أكثر من 700000 مدني من الجوع من أصل مليونين: عدد سكان «لينيغراد» التي ظلت محاصرة من أيلول 1914 حتى مطلع 1944.. وواجه سكان المدينة خلال 872

يوماً إضافة للنازيين: المرض والجوع والفقر.. صور «ألكسندر ويرث» حصار لينينغراد في يومياته بريشة أنثروبولوجي يرسم ملامح نسوة أنهكهن البرد القارس والجوع لكنهن تابعن عملهن في المصانع المعرضة للقذائف الجوية بينما استمر أطفالهن وفلذات أكبادهن في التوجه إلى المدارس.. إذ لم تكتف الروسيات خلال الزحف الألماني إلى بلادهن بالذهاب إلى المصانع بل واصلن العمل في حقول وأرياف «فورونيج» رافضات الخضوع لعبودية النازيين.. لذلك كان الحصار قضية حياة أو موت للروس على الجبهة حيث الرجال يقاومون بشراسة بينما النسوة صامدات في المدن والأرياف...

* * *

«سيرينا» الهندية..

«إنها قصة فقراء دفعتهم الأزمة الاقتصادية الأمريكية عام 1929 لتدمير غاباتهم لتأمين قوت أولادهم اليومي استوحيتها خلال متابعتي لكيفية تعرية إدارة جورج بوش الابن للحدائق العامة في بلاد العم سام»..

بتلك العبارة لخص أديب كارولاينا الجنوبية «رون راش» روايته الجديدة: «سيرينا».. وهو كاتب قصة قصيرة إلى جانب الرواية و.. تتناول «سيرينا» كيفية استغلال «جورج بيبرتون» الثري الأمريكي لأخشاب غابات قبائل الآبالاش الهندية الفقيرة في الولايات المتحدة التي تتعرض لنهب ثروات أرض أجدادها.. وتؤرخ الرواية لمرحلة الإفلاسات والانهيار الاقتصادي الذي ضرب بلاد العم سام عام 1929 ودفع مئات الأسر الأمريكية إلى هاوية الجوع والفقر المدقع.. ففي جبال «السموكي» تعيش قبائل هندية بجوار حديقة حولتها البلدية إلى عامة لتضع أسرة «بيمبرتون» يدها على غابات المنطقة حيث تقوم «سيرينا» زوجة «جورج» هذا بتربية النسور ومهاجمة الهنود الذين يرفضون الامتثال لأوامرها.. يستعير القاص والروائي «رون واش» مدرس لغة الآبالاش في جامعة كارولاينا من «شكسبير» شخصية «سيرينا» والأقرب على صعيد سلوكها من «الليدي ماكبث» في شراستها وتعاملها مع الآخرين وحبها للسيطرة والتحكم بمصائر الناس حولها.. أما نهاية «سيرينا» فتكاد تكون شبيه بنهاية نظيرتها الليدي «ماكبث» الذائعة الصيت...

* * *

دفاتر المسافرة..

حصل على جائزة «ألبير لندن» عام 1985 عن جدارة لأنه عمل لأكثر من أربعة عقود في الصحافة الفرنسية. يراسل مجلات كالاكسبريس ولوبوان ووكالات للأنباء ويحاور عدداً من زعماء العالم في الشرق الأوسط وجنوب أفريقيا وأفغانستان وأرتيريا.. على غرار «نيلسون منديلا» وياسر عرفات وصدام حسين وسواهم.. لينشر قبل أيام ذكريات والدته في المقاومة الفرنسية وتصديها للنازية.. إنه «آلان لويوت» في كتابه «دفاتر المسافرة» وصدر عن دار «غراسيه» عربون وفاء لأم شجاعة توفيت عام 1995 عن عمر يناهز الثامنة والثمانين.. كانت تدعى «سيلفيان» لكنها حملت أسماء حركية عدة: «فالبير».. و«ويلسون».. «فيردييه».. لقبتها المقاومة الفرنسية «الحسناء» وصحافة سان فرنسيسكو «ملكة الربيع»..

..أنجبت سبعة أطفال أصغرهم «آلان» الذي يبلغ اليوم الستين.. أما والده فكان طبيباً من منطقة اللورين يعاني من ضيق ذات اليد خلال مرحلة مابين الحربين.. ما إن اندلعت الحرب العالمية الثانية حتى انخرطت الوالدة في المقاومة إلى جانب الجنرال «باتون»، تعمل في الترجمة عن الإنكليزية وتنفذ عدة أعمال بطولية.. يسلط «آلان لويوت» في دفاتر مسافرة الأضواء على أطماع ورثة «كرايزلر» و«فورد» و«غينيس» من أثرياء العالم.. وعلى «رولان دور جليه» و«بيرماك أورلان» و«موريس ديبروكا» «وبرنارد شو» من الأدباء.. و«ميستنفي» و«موريس شوفاليه» و«مارلين ديتريش» من نجوم السينما.. ليكتشف القارئ مشاهير النصف الأول من القرن العشرين في الفن والسياسة والاقتصاد.. الذين شغلوا الحياة الباريسية خلال السنوات المحمومة وصولاً إلى الستينيات من القرن المذكور مقتبساً من مراجع والدته مادة لكتابة سيرتها الذاتية الشيقة...

* * *

الوهم الكبير..

أسماء شخصيات هذه الرواية معقدة: «تيمسفار» و«زرنجانين».. و«ناغيسكريك».. على غرار مصائرها المبعثرة رغم انتماء معظمها لأسرة واحدة.. هناك الراوي

وينحدر من مقاطعة «بانات» الواقعة بين رومانيا وصربيا وهنغاريا، وولد مواطناً رومانياً نهاية العشرينات من القرن الماضي لوالدين عملا لدى الإمبراطور فرانسوا جوزيف.. هرب خريف 1944 برفقة عازف كمان صديقه من تلك البقاع.. ليلبس هذا الصديق ثياب الجنود النازيين وليحط البطل في النمسا.. تمد جمعية الصليب الأحمر يدها لنقله إلى فرنسا حيث عاش جد والدته في منطقة الألزاس.. وبعد مرور 13 عاماً يلتقي الراوي مع «سوزانا» في باريس وهي شابة هنغارية هربت من بلادها إلى فرنسا فيتزوجها ويأخذها لتعيش إلى جانبه في منطقة آمنة.. لكن التعاسة تلاحقهما لتطاردهما من جديد مع ظهور شخصيات من الماضي في حياة العروسين الجديدة.. فهل تنتصر السعادة على الماضي؟ تلك هي تفاصيل موضوع رواية «جان»مايترن» وعنوانها: «من الحليب والعسل» وصدرت عن دار «سابين ويسبيسر» أواخر العام الماضي باللغة الفرنسية..

***

شقيقتي الصغرى: حبيبتي..

ما إن صدرت رواية الأديبة الأمريكية «جويس كارول واتس» وعنوانها «شقيقتي الصغرى حبيبتي» حتى أثارت اشمئزاز الأوساط الثقافية هناك. اقتبست الروائية موضوع «شقيقتي الصغرى» من حادثة هزت شارع العم سام خلال التسعينيات من القرن الماضي. حادثة اغتيال ملكة التزلج على المرايا الجليدية بعد أن اجتهدت لتصل إلى مركز البطولة الأولى.. تنتمي البطلة لأسرة «رامبيك» من الطبقة المتوسطة التي تقيم في مدينة «فيرهيلز».. تستخدم الروائية أسماء لشخصياتها ذات رموزية واضحة.. فالزوج «بيكس ينعم مع زوجته «بتسي» بسعادة اصطناعية لا بل نقرأ وراء نظارات «بيتسي» السوداء ابتسامة امرأة خطيرة.. فالزوجة تعلم أن زوجها يخونها لكنها تضع آمالها في وليدها «سكايلر» و«إدنا لويز».. وسرعان ما يصبح «سكايلر» عاجزاً إثر حادث سيارة في حين تنمو مواهب الفتاة «إدنا» في رياضة التزلج منذ سن الرابعة.. تحقن الأم طفلتها المدللة بأدوية لتجعلها تبدو أكثر إشراقة وحيوية خلال عروض التزلج فوق مرايا الجليد الصناعي.. وأمنية أن «بيتسَ» تظل الطفلة صغيرة السن وألا يتجاوز وزنها العشرين كيلو غراماً.. لكن في صباح أحد الأيام تقتل

طفلتها الحبيبة وتوجه أصابع الاتهام لشقيقها «سكايلر» المصاب بشيزوفرينيا على غرار والدته العصابية...

* * *

«كوليت» في الطليعة..

كانت «كوليت» الفرنسية صحفية محترفة ضلت طريقها في الرواية.. هكذا وصف الأديب «جان بولهان» مواطنته «كوليت» صاحبة روايات ذاع صيتها خلال حياتها وبعد وفاتها.. لتجمع دار «سوي» مقالاتها في ريبورتاجات وزوايا في كتاب يحمل عنوان «الصحفية كوليت (1893 ـ 1945)».. ليضع هذا المؤلف حداً لوصف أطلقته الأوساط النقدية على الروائية الفرنسية الشهيرة: إنها كاتبة الأدب النسائي الأولى في أوروبا.. فقد ظهرت كوليت في الصحيفة أكثر واقعية منها في رواياتها لا بل أقرب إلى الشارع وهمومه من خلال ريبورتاجاتها حول قتلة محترفين وحول رحلتها على متن سفينة «نورماندي» إلى نيويورك: مدينة التناقضات والذكورية المعلنة على صعيد السياسة والثقافة والفنون.. إذ تتوقف الأديبة المتعددة المواهب عند أمور صغيرة يتعلق بها المارة والمسافرون إلى العالم الجديد من مهاجرين ومغامرين.. تكشفها في تحقيقاتها الدقيقة الملاحظة إلى جانب تعريتها لطموحات الطليعة المثقفة عبر ضفتي الأطلسي خلال السنوات المحمومة وغداة الحرب العالمية الأولى، حتى لتكاد تلك المقالات تؤرخ لحياة وهموم الإنسان في الغرب خلال تلك المرحلة...

* * *

حورية عصر الأنوار..

تكاد تكون السيدة «غوفران» مجهولة في قائمة السيدات اللواتي كرسن صالوناتهن الأدبية خدمة للثقافة والفنون الأوروبية لتعيدها سيرة ذاتية تحمل عنوان «السيدة غوفران زمن الأنوار» وصدرت عن دار «فايار» مؤخراً بقلم «موريس هامون» إلى المكانة التي تستحقها امرأة خارجة عن المألوف لَكَم يحتاج لأمثالها العصر الحديث.. فإلى جانب كل من صالونات السيدة «شاتليه» ونظيرتها «تنيسن» و«جولي دوليسبيناس» وزميلتهن الماركيزة «دوفان» شغلت السيدة «غوفران» الأوساط الأدبية

الأوروبية على امتداد نصف قرن.. ألم يتردد إلى صالونها الذائع الصيت كل من «فونتسكيو» و«ديدرو» و«تورغو» و«رامو» و«فونتنيل» و«شوازل» و«غريم»؟! كانت تلك الأقلام الأدبية تلتقي وتتحاور وتتناقش كما صورها «غابرئيل لومونيه» في لوحة رائعة ترسم محطات صالونات شكلن خلال القرن الثامن عشر ما سمي بعصبة (صالونات) نساء الفكر الأوروبي.. ويضيف المؤرخ «موريس هامون» الذي اعتمد على مراجع لا تزال مخطوطة تقبع في أرشيف المكتبات الفرنسية: «تكمن أهمية صالون السيدة غوفران زوجة أحد أثرياء البرجوازية الصاعدة في فتحة الأبواب على مصراعيها لاستقبال رجالات الفكر الأوروبي الذين مهدوا للثورة الفرنسية».. ألم تصنع تلك الصالونات الأدبية ومنها صالون «غوفران» تلك الأرضية الاجتماعية الثقافية لعصر الأنوار؟...

ألا تعتبر اليوم تلك الصالونات وكالات علاقات فكرية اجتماعية تتناقل أخبار الأدباء والتشكيليين والموسيقيين آنذاك؟ فالكهنوتي «سان بير» و«مونتسكيو» و«دالمبير» و«ديدرو» و«غريم» من الأقلام المتنورة التي شقت الطريق أمام الثورة الفرنسية عام 1789 ويكفي السيدة غوفران ونظيراتها هذا الفخر اليوم...

* * *

صديق القضية الفلسطينية..

قبل ربع قرن من الآن توفي «جان جونيه»... واحتفل الغرب بمئوية ولادته أواخر العام الماضي.. «جونيه» المسرحي والشاعر الفرنسي الملتزم بقضايا المظلومين والعصامي. اكتشف موهبة إصلاحية «ميتري» حيث كان يقبع لسرقته عدة أرغفة خبز لا تسد جوعه وذلك قبل أن يبلغ سن الرشد.. نشر باكورة أعماله الشعرية عام 1942 وعنوانها: «المحكوم بالإعدام» قبل أن يصفه «جان كوكتو»: بالكوكب الأسود ويتوجه أديباً.. كتب «جونيه» بين الأعوام 1944و1949: «أعجوبة الوردة».. و«مكتب دفن الموتى».. و«يوميات لص».. قبل أن ينصرف إلى المسرح في «الخادمات» و«مراقبة شديدة».. دعمه خلال تلك المرحلة الأديب الوجودي: «جون بول سارتر».. وتعيد اليوم دار «غاليمار» نشر أعماله كاملة مرفقة بروائعه الأخرى: «الشرفة».. «الزنوج»... «البارافان»... وقف «جان جونيه» يومئذٍ إلى جانب الثورة الجزائرية

و«البلاك بانتيرز» حركة النمور السوداء الأمريكية.. وانضم إلى صفوف أدباء تقدميين في الولايات المتحدة: «كأنجيلا ديفيز» و«وبورث» و«غينيسبورغ»... قبل إعلانه الالتزام بالقضية الفلسطينية وكفاح الشعب العربي الفلسطيني في سبيل استرجاع وطنه.. ويعتبر هذا الموقف الأخير من أبرز التزاماته السياسية التي تستحق دراسات موسعة.. أصيب «جونييه» بسرطان في بلعومه قبل دخوله مخيم «شاتيلا» البيروتي عام 1982 ليخرج منه بمؤلف: «أربع ساعات في شاتيلا»... وافته المنية عام 1986 بعد كتابته لعدة سيناريوهات سينمائية على غرار «أغنية حب». ■

